Andrea Soto Calderón

La performatividad de las imágenes

ediciones / metales pesados

Andrea Soto Calderón

La performatividad de las imágenes

ediciones / metales pesados

Andrea Soto Calderón

La performatividad de las imágenes

ediciones / metales pesados

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 2020-A-3066

ISBN edición impresa: 978-956-6048-29-9

ISBN edición digital: 978-956-6048-30-5

Imagen de portada: Oriol Vilapuig, Bestiari, 2015. Tinta y lápiz sobre cartón 120x160 cm. Cortesía del artista.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados

© Andrea Soto Calderón

E mail: ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Diagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com

Santiago de Chile, octubre de 2020

Pero allí donde está el peligro, crece también lo que salva.

HÖLDERLIN

Índice

Prólogo

I. Potencias e impotencias

El cansancio de la mirada

Contra el espectáculo

Repensar la crítica

De lo inesperado

El desgarro de las imágenes

II. Poéticas de las imágenes

Imagen reproductiva, imagen productiva

Performatividad de las imágenes

De la acción al movimiento

De la transmisión al encuentro

Del esquema a la escena

III. Sublevar las formas

Imagen dispositivo

El poder flotante de las imágenes

Elogio de la superficie, la capacidad de aparecer

El detalle, su potencia

Formas de interrupción frágil

Agradecimientos

Prólogo

Desde hace al menos un par de décadas, la mayoría de las reflexiones críticas en relación a las imágenes no dejan de afirmar un lamento sostenido, una compasión de la agonía de nuestro presente que, según se dice, se caracteriza por una mezcla de refinamiento tecnológico y extrema estupidez, una pérdida de interés en la realidad de la vida y un deseo radical de huir del cuerpo para entregarse a la seducción de las imágenes.

Así, la mayoría de esas reflexiones críticas señalan un progresivo proceso de desrealización de la vida en donde se desprecia toda realidad concreta, una anemia material que solo engulle espectros; hundidos en un pantano que no tiene fundamentos en el que no hay ninguna regularidad que se nos pueda asegurar. Una desorientación generalizada que refiere no solo a la falta de horizonte hacia el cual dirigirnos, sino a nuestra profunda incapacidad para imaginar, crear e inventar.

Este libro quisiera delinear una línea digresiva de este extenso paisaje teórico que ubica a las imágenes en una suerte de alteridad radical contra la que el pensamiento ha construido su poder de verdad. Al menos desde Platón se respira un aire de época que no deja de actualizarse: aquella sugerente imagen de una caverna en donde los hombres estaban encadenados en compañía de sombras que tomaban por reales no difiere demasiado en su estructura a la que siguiese la tradición de Moisés y que, en términos más contemporáneos, se modula como una crítica a la sociedad del espectáculo.

La crítica en términos actuales no solo incide en el poder que las apariencias ostentan, en su capacidad para inhibir la reflexión y el conocimiento verdadero, en su reducción a una experiencia inmediata, emocional o pasajera, sino sobre todo en la creencia de que son elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas. La pregunta que no deja de manifestarse bajo diversas formas es la de cómo escapar a las seducciones e inconsistencias de las imágenes, cómo atravesar estas superficies para acceder a la verdad que encubren.

En una atmósfera cultural en la que mirar es una suerte de enfermedad, una

dolencia, un mal que nos ataca con una furia devoradora, propongo explorar nuestras fuerzas imaginantes, adentrarnos en los funcionamientos de las imágenes, recuperar la potencia que habita en nuestra mirada; no aquella que se congela entre las pantallas, sino la que nos atraviesa como un relámpago en donde se avista lo que nos espera.

I.
Potencias e impotencias

El cansancio de la mirada

La primera vez que oí hablar del cansancio de la mirada fue a Norval Baitello Jr., en un coloquio de semiótica de la comunicación y la cultura en São Paulo. El ojo ya no ve, la mirada ya no avista, decía Norval. Voz que se extendía en su libro La era de la iconofagia. Era tal su determinación y acertado diagnóstico en relación a las desconexiones contextuales de las imágenes, que parecía imposible que esa certeza no se instalase. Nuestros ojos, de tanto ver, ya no ven. En realidad, Norval no usa la expresión cansancio de la mirada, sino «el padecimiento de los ojos», tomando la expresión del capítulo de un libro de Dietmar Kamper, Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären. La afirmación es categórica: la abundancia de imágenes y estímulos visuales nos ahogan y nos anestesian, impidiéndonos digerir aquello que vemos; a su vez, esas imágenes demandan nuestros cuerpos, nos devoran.

Entre una crítica despiadada al dominio de la visión en la cultura occidental y la denuncia de un no poder ver, circulan contornos y tensiones que cuestionan la mirada y no cesan de interrogar aquella máxima aristotélica según la cual el ojo sería el más noble de los sentidos. La mirada como un modo de fijar el temblor del incidente que es el yo.

La crítica al exceso de las imágenes no comienza con Mitologías de Roland Barthes o con La sociedad del espectáculo de Guy Debord; es anterior, remite al menos a finales del siglo XIX con la creciente preocupación por la organización de la multiplicidad sensible de los mensajes. Sin embargo, me pregunto qué tan fecunda es la crítica, en términos de darnos herramientas para el presente, si solo se reduce a una denuncia. De hecho, podríamos cuestionar que exista un exceso de imágenes. Sin duda hay un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes. Con todo, el mayor problema tal vez sean todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas.

Sin lugar a dudas existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndolas de sus contextos, vaciándolas de sentido y transformándolas en iconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes. La paradoja que muchos análisis

encubren es que en condiciones de incremento exponencial de la cantidad y circulación de imágenes en la vida cotidiana, crece en idéntica proporción la deflación de las imágenes. En este sentido, podemos afirmar que hay una escasez de imágenes, es decir, de operadores de diferencia. En las industrias visuales prevalece el modelo de consumo colapsando cualquier praxis que introduzca un dinamismo conflictivo. La inflación visual es al mismo tiempo un empobrecimiento del significado, de la creación y multiplicación de sentidos. Así, el problema no es tanto el exceso de imágenes sino precisamente lo contrario, su escasez. Quizás una de las mayores dificultades que tenemos para desarrollar un pensamiento crítico de la cultura visual es que, en las sospechas ante su abundancia y en los peligros de sus excesos, hemos desconfiado tanto de las imágenes que nos hemos quedado sin herramientas para explorar sus potencias, sus intervalos, sus capacidades para unir diferencias, ese doble juego que opera sobre su analogía y desemejanza.

Por ello, resulta lamentable que muchas teorías sobre las imágenes no nos permitan alguna comprensión de las funciones de la imagen en las definiciones de los sentidos de lo común, del sentido por el cual una sociedad aprende a reconocerse a sí misma, del lugar de las representaciones en las formas de organización social. Y es que las imágenes no se reducen a lo visible, son dispositivos que crean cierto sentido de realidad. Por lo mismo, también tienen la capacidad de interrumpir los flujos mediáticos, su carácter es disruptivo. No solo existe la realidad de las mercancías, de quienes las producen y las consumen; toda imagen tiene sus sombras, sus restos que no dejan de multiplicarse y de interrogar a esa realidad que se presenta como única, como si no se pudiese perder el carácter necesario de las cosas. El parecer, si bien se diferencia, no se puede separar del ser.

Si se quiere dar una mirada crítica de la cultura visual o incluso de las imágenes, la crítica no puede ser contra las imágenes; tampoco contraponiéndole la temporalidad de la lectura, sino con ellas. Tratar con imágenes puede que no sea cuestión de la mirada, al menos no de como ella se ha construido. También es cierto que después de John Berger mirar no pueda nunca más significar lo mismo. Algo de esto insinúa Georges Didi-Huberman cuando dice que el acto de ver se abrió literalmente, se desgarró.

Es posible que nuestros ojos estén atiborrados de logotipos, de iconos, lo cual no es equivalente a decir imágenes. Más que cansancio de la mirada, diría que de lo que se trata es de una desconexión, pero al mismo tiempo me parece pertinente

recordar que toda desconexión porta la potencia de los vínculos por construir.

En un relato corto titulado «El amor es ciego», Boris Vian imagina lo que serían los efectos de la niebla sobre las relaciones existentes. Los habitantes de una gran ciudad se despiertan una mañana cubiertos por una liviana y opaca niebla, que comienza a modificar progresivamente todos sus comportamientos. Las necesidades que imponen las apariencias se vuelven caducas y los habitantes comienzan un proceso de experimentación colectiva. Los amores se vuelven libres, facilitados por la desnudez permanente de todos los cuerpos. Las orgías se expanden. La piel, las manos, las carnes recobran sus prerrogativas pues «el dominio de lo posible se extiende cuando no se tiene miedo de que la luz se encienda». Incapaces de hacer durar una niebla que no han contribuido a formar, los habitantes se vienen abajo cuando «la radio señala que algunos eruditos constatan una regresión regular del fenómeno». En vista de esto, todos deciden sacarse los ojos para que la vida siga siendo feliz[1].

Intenso compromiso con el ver, con la experiencia que nos posibilita la niebla, con alimentar la noche en la que se afina la mirada, pero sobre todo con estrechar los vínculos, trabajar en cultivar las relaciones que son las que nos permiten ver.

¿Qué será aquello de la responsabilidad de tener ojos? ¿La responsabilidad de ver? ¿Cómo se curva el ojo? ¿Cómo se pliega para contener?

La relación con las imágenes no pasa tanto por aquello que reúne una mirada, ni con la forma que aísla, sino más bien con una superficie con la que uno se encuentra, con una confusión, una creencia que nos lleva a tientas. Aunque la historia del arte ha hecho sistemáticos intentos por transformar la mirada en una disciplina, acoger imágenes tiene poco que ver con estar ante algo, con modular la justeza de esa distancia. Mirar no cabe en una mirada.

Contra el espectáculo

Probablemente la crítica más aguda realizada en los últimos años a la creciente espectacularización de la vida sea, después de Theodor Adorno, la que hace Guy Debord en La sociedad del espectáculo, donde analiza diversos aspectos de los cambios estructurales que se han producido bajo la dominación de las condiciones actuales de producción.

La tesis que sostiene es que la vida se ha convertido en espectáculo, donde espectáculo quiere decir una inversión concreta de la vida, en la que los seres humanos somos espectadores y partes de un movimiento del cual no tenemos agencia. A juicio de Debord, el espectáculo se muestra como si fuese la sociedad misma, pero no es más que el lugar de la mirada engañada y la falsa conciencia.

Debord, en la cuarta tesis de La sociedad del espectáculo, afirma que «el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes»[2]. Es una visión de mundo que se ha objetivado. Así, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Si la primera fase de dominación de la economía había implicado una evidente degradación del ser en el tener, la fase presente sería la de una ocupación total de la vida social que habría conducido a un deslizamiento generalizado del tener al parecer[3]. Se trata de la vida puesta por completo al servicio del capital, en donde ni siquiera el aumento del ocio puede considerarse como una liberación del trabajo, ni del mundo conformado por ese trabajo, sino como otra actividad perdida en la sumisión de su resultado:

Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa[4].

Debord insiste, desde diversas perspectivas, en que el consumo y circulación de las mercancías ocupa el lugar central que regula las condiciones de existencia, invadiendo la vida y expropiándola de vínculos. Como ya mostraba Charles Chaplin en Tiempos modernos (1936), los trabajadores continúan repitiendo los mismos gestos al servicio de la máquina incluso después de salir de la fábrica. Para Debord, la orientación revolucionaria no puede sino contemplar una crítica a la totalidad de la sociedad, una crítica que no pacte con ninguna forma de poder, que se pronuncie sobre todos los aspectos de la vida social alienada y que aprenda que no puede combatir la alienación bajo formas alienadas. Para destruir efectivamente la sociedad del espectáculo son necesarios hombres que pongan en acción una fuerza práctica.

Sin lugar a dudas, el diagnóstico de Debord es certero, agudo e incluso parece más actual que cuando fue formulado décadas atrás. Sin embargo, como bien señala Jacques Rancière, en cierto sentido el diagnóstico de Debord no deja de perpetuar la visión platónica que opone la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer al ser. No cesa de ahondar en la distancia entre apariencia y realidad, aquella sentencia que más tarde radicalizara Giorgio Agamben al afirmar que en la sociedad espectacular se disuelve toda posibilidad de resistencia política, la sociedad espectacular «anula y vacía de contenido cualquier identidad real y sustituye al pueblo y a la voluntad general, por el público y su opinión»[5]. Se afirmaría así una lógica de dominio absolutizada, como si la política no se efectuara siempre en el orden de las apariencias.

Este modo de entender la crítica a la sociedad mediatizada por imágenes ha marcado al menos a cuatro generaciones. Sin duda es una referencia obligada para quien quiera explorar modos de subvertir la hegemonía cultural y visual en la que estamos inmersos. Y desde luego mi intención no es negar su diagnóstico, ni tampoco intentar negar la creciente deserotización de la que habla Franco Bifo Berardi o la tendencia generalizada de la industria cultural a estereotipar nuestros imaginarios, deseos y opiniones, como tampoco el sistemático proyecto de dislocación del mundo[6]. Negar la radicalización neoliberal de la cultura como mercancía sería, como mínimo, ceguera.

Sin embargo, discrepo respecto de quienes entienden que la crítica pasa por ahondar en la separación entre verdades y apariencias. Por supuesto es necesaria una diferenciación, pero no una separación, porque verdad y apariencia nunca están realmente separadas, sino que cohabitan, coexisten y se posibilitan recíprocamente. Los discursos contra las apariencias y los espectáculos no me

parecen erróneos, sino que me resultan poco fértiles.

La crítica, si solo se queda en el juicio, en la denuncia, no es fecunda o, como mínimo, muestra sus límites para abordar nuestra situación histórica. La depreciación de las imágenes, desde Platón, no tiene que ver solamente con una desvalorización de la relación de los espectadores con las sombras que pasan ante ellos, sino también con un mecanismo de construcción de un mundo jerarquizado en que se le otorga un grado inferior, en relación al conocimiento, a la percepción sensible. Como sostiene Rancière, lo que hay de interesante en la imagen matricial de la caverna de Platón es que, en el fondo, el punto estructural de la caverna no tiene que ver propiamente con la forma o materia de las imágenes, sino con que los espectadores están encadenados, que los espectadores son declarados y construidos por Platón como personas que no pueden girar la cabeza, que no pueden moverse, que no pueden ver lo que hay detrás. Por tanto, en cierto modo, la imagen designa no una realidad visual, sino una posición de los que están enfrente, personas que no pueden moverse[7].

El argumento que vendría a sostener Rancière es que el espectáculo no tiene tanto que ver con la suma y multiplicación de imágenes, y tampoco con las relaciones que establecen los encadenados a partir de esas imágenes, entre ellos o con la verdad, sino que el espectáculo, tal y como lo presenta Platón, es la organización del mundo de la impotencia. El espectáculo es un mundo en donde los sujetos se ven desposeídos de su potencia a la hora de actuar. Este pensamiento de la impotencia es el que no deja de perpetuarse en diversos teóricos y teóricas contemporáneas y es el que, a mi modo de ver, nos deja sin herramientas para poder orientarnos en nuestro presente.

Mi interés se centra en explorar cómo un trabajo de las imágenes, por las imágenes y entre las imágenes puede hacer mover un régimen dominante de visibilidad; cómo contestar esa realidad desde las imágenes. En ese sentido, el filme de Debord La sociedad del espectáculo (1973) constituye un campo mucho más fructífero para este propósito. Aun cuando Debord afirma categóricamente que «no se puede combatir la alienación bajo formas alienadas», su filme acoge esa contradicción y es un montaje de películas de Hollywood, de imágenes publicitarias, de afiches, de espectáculos. Rancière nos invita a reparar en un momento del filme: aquel en el que la voz en off sostiene que el espectáculo es el capital llegado hasta este punto de asimilación que se convierte en una imagen. Y en ese momento lo que vemos en el filme no es, como podríamos esperar, la mercancía, es una carga policial. Hay aquí un primer desplazamiento:

Debord invierte la función de las imágenes para poner en escena un movimiento histórico de liberación. Segundo desplazamiento: introduce un fragmento de una película hollywoodense de Raoul Walsh donde representa al general Custer[8], que más que una denuncia parece una invitación a habitar la potencia de esa imagen. Y así sucesivamente a lo largo del filme.

Por una parte, me parece interesante esta desinscripción que hace Rancière del lugar que se le ha otorgado a Debord en la tradición de la crítica; por otra, me parece absolutamente necesario un ejercicio que cuestione la praxis de la crítica bajo el imperativo de una demanda de pureza que insista en la separación entre imágenes y apariencias. Trabajar en la diferenciación, pero no en la separación, es crucial para adentrarnos en los pliegues en donde lo nuevo puede aparecer, así como también para objetar la creencia recurrente que los discursos de resistencia proclaman, según los cuales toda acción emancipadora tiene que pasar por la toma de la palabra, cuando los procesos de transformación no son solo una cuestión de la articulación de un discurso o de los modos en que se toma la palabra, sino de disposiciones de cuerpos; articulaciones entre lo pensable, lo decible, lo visible, lo audible.

Por ello es fundamental volver a pensar la puesta en forma de la apariencia y de la visibilidad, de la aparición y de la presencia, restaurar la capacidad de aparecer. Las apariencias, si son anudadas a sus contextos, tienen la capacidad de rearticular una posición, pero también de mantenerse de manera flotante, inaparente. Se trata de experimentar con superficies que no borren la porosidad de las apariencias, que no se sometan a la tiranía de la transparencia[9] como si fuese algo a traspasar, sino que aprendan a soportar el peso de sus espectros.

Repensar la crítica

Preguntarnos qué puede decir la crítica en la actualidad, y valorar sus propias condiciones de posibilidad, es un cuestionamiento que no se reduce al análisis de la transformación de un concepto, sino de las transformaciones en nuestras relaciones: cómo nos construimos, cómo se desarrolla el trabajo del pensamiento y cómo este es puesto en práctica.

Si el trabajo de la crítica no se constriñe a la denuncia o a señalar las contradicciones que se habitan para levantar una suerte de imperativo moral que no deja de afirmar nuestras impotencias, ¿cómo pensar una crítica que pueda crear escenas en las cuales los procesos de transformación no estén sometidos a un contenido específico? La emancipación, pero más ampliamente los procesos de transformación, suelen ser comprendidos como una salida de un estado de ignorancia hacia uno de consciencia de la propia situación. Como si conocer una situación fuera condición necesaria y suficiente para su modificación. Como ya argumentaba Walter Benjamin, y más recientemente Jacques Rancière, el horizonte problemático de los procesos de transformación social no tiene que ver con el problema de una conciencia empírica, sino con una trama mucho más compleja en donde se articulan las condiciones materiales para su subversión. Ya lo decía Gilles Deleuze citando a F. Nietzsche, nos hallamos en una fase en que lo consciente se hace modesto.

Por lo tanto, necesitamos ahondar en una comprensión y en una práctica de la crítica que se distancie de aquella que la entiende como una actividad que juzga ideas, prácticas artísticas o movimientos sociales, para acercarnos a una crítica que perfile el mundo de esas ideas materiales. Michel Foucault sostenía que el trabajo de la crítica no consistía en determinar lo que se tiene que hacer, sino ser una práctica de resistencia:

La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría diciendo: esto es lo que tienen que hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo lo existente. Debe ser utilizada en procesos de conflicto, de enfrentamiento, de tentativas de rechazo. No tiene

que dictar la ley a la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío a lo existente[10].

Sin pretender realizar una revisión de la extensa teoría crítica de la Escuela de Frankfurt o de los enfoques que habría articulado la sociología crítica de los años setenta –como el de Pierre Bourdieu en Francia, o la sociología pragmática de la crítica, desarrollada en las décadas de 1980 y 1990, de la que hay abundante literatura–, considero importante seguir las líneas de ciertos hilos que persisten con su fuerza en las configuraciones de cómo ejercemos la crítica, si lo que queremos es activar sus desvíos y pensar cuáles podrían ser sus sentidos actuales como potencia de creación y como fuerza de intervención[11].

Pensar los términos de esta potencia no tendría que ver con la potencia declinada en términos capitalistas. Para la potencia productiva, poder o no poder está determinado por el esfuerzo que invirtamos en ello. Pero, en este caso, no se trata de ubicarla en una falta de voluntad que habría que potenciar para llevarla a cabo. No se trata de una potencia transparente, tampoco de una que viene de una conciencia específica, sino de una potencia porosa, arraigada en una experiencia herida. Hay un espacio entre esos dos modos de la potencia que, por ejemplo, Diego Sztulwark está pensando cuando dice:

¿Cuál es la imagen de potencia que podemos oponer a la imagen de potencia que el neoliberalismo moviliza, que es una imagen contundente, productivista? Es la idea de podemos más, podemos todo. Tenemos que estar todo el tiempo presentándonos como sujetos productivos, plenos, creativos, valorizantes. La potencia es todo lo que podemos y podemos siempre y podemos más. Esto niega que la potencia real de la existencia, la capacidad de hacer y pensar de la que habla Spinoza, es siempre una potencia que está atravesada por lo frágil, atravesada por la angustia, por patologías, por no saber. Es una potencia sin imagen previa. No es el «sí podemos», es el «qué difícil que es todo». Ese punto de la potencia creo que es un punto fundamental para restituir. Porque si no el tipo de potencia que está emergiendo es una potencia de compra de mercancía, que simplemente lo que va a hacer es liquidar todo el capital que tenemos para recuperar[12].

¿Cómo activar la potencia de la crítica creativa en una época que no deja de anunciar su fin? Si la hegemonía del pensamiento ya no tiene la palabra o solamente lo discursivo, sino que el pensamiento se ha transformado hasta tal punto que ya no puede ser considerado sin las imágenes, ¿cómo sería una crítica que no se entienda solo en clave de denuncia o visibilización de un determinado orden de cosas, sino una crítica que mueva un régimen de visibilidad? ¿Cómo abordar este desafío de constitución de otros cuerpos colectivos en donde el saber y el no saber se encuentren concernidos?

Este no es un asunto periférico sino estructural, por lo que se hace necesario desfigurar, desincorporar ciertas imágenes de la crítica que no nos permiten atender a cómo se articula nuestro presente, del mismo modo que hay imágenes del movimiento que nos impiden movernos.

El concepto de crítica tiene una extensa y estratificada historia. Aparece por primera vez en Platón en tanto arte de la distinción. Como desarrolla Alain Badiou leyendo a Platón, desde sus inicios la crítica está vinculada a la palabra krinein, esto es, a la capacidad para «ordenar o separar algo que es bueno de algo que es malo»[13], lo que marcará una orientación muy específica en donde la crítica y el juicio irán siempre en estrecho vínculo con la realización de un discernimiento entre lo verdadero o lo falso, lo bueno o lo malo, lo bello o lo feo. Por lo tanto, con el establecimiento de una oposición.

Con Immanuel Kant la noción de crítica adopta un nuevo alcance en la tradición del pensamiento occidental, ampliando su sentido y situando la crítica en relación al conocimiento, es decir, la crítica no solo tiene la función del reconocimiento de unas características determinadas que nos permitirían juzgar si un objeto se adecúa o no a unos términos específicos, sino que la crítica es fundamentalmente la capacidad de suspender un juicio para poder aproximarse a aquello que busca comprender, «el método crítico suspende el juicio con la esperanza de alcanzarlo»[14].

El desplazamiento que introduce Kant a partir de su obra La crítica de la razón pura consiste en señalar que la crítica no es precisamente la separación pura entre lo que es verdadero y lo que es falso, sino que ante todo marca la idea de un límite. La crítica, para Kant, establecía su límite por vía negativa, esto es, daba cuenta de lo que era posible para el conocimiento o lo que era posible

conocer haciendo evidente lo que era imposible para el conocimiento humano, aquello que no puede ser realmente conocido. Esta transformación es muy importante porque, como acertadamente sostiene Badiou, si la crítica en un sentido primitivo es el ejercicio de la separación teórica y práctica entre lo verdadero y lo falso, entre las opiniones y la verdad, eso significa que hay una época histórica en que no hay pensamiento sin la práctica constante de la separación. Pero si la crítica toma el significado moderno que le otorga Kant, aceptar el límite de su propia actividad, entonces la separación, tal y como había sido comprendida, se complejiza. Se abre entonces un nuevo sentido para la crítica: el conocimiento. Pero no solo se abre un nuevo sentido para la crítica, sino que se abre una época histórica en donde el pensamiento no puede ser comprendido sin esa tensión que habita entre su posibilidad y su límite.

La herencia de este pensamiento es amplia. En el siglo XX, en un contexto de múltiples sospechas con las jerarquías del saber, vuelve el debate por el problema de la crítica. En este sentido, sin lugar a dudas es Walter Benjamin quien, a través de sus diversas investigaciones, dio un giro decisivo hacia una nueva significación del concepto de crítica[15], que fue desarrollando y madurando a lo largo de toda su obra para delinearla como una práctica de interrupción, de fragmentación, de agrietamiento. La crítica como una praxis de diversas operaciones que permitan abrir el presente e interrumpirlo, del mismo modo que la traducción interrumpe la lengua propia.

Se profundiza así en la diferenciación entre la crítica del juicio y de la evaluación, pero también de sustraerla del lugar de denuncia o acusación. De hecho, en relación a la práctica artística, para Benjamin no hay ninguna escala de valores, ningún criterio a priori con el cual diferenciar grados de valor entre obras de arte auténticas. El único criterio es la capacidad reflexiva que estas puedan o no abrir. La distinción entre lo que es arte y lo que no lo es se da a través del criterio de la posibilidad crítica, las posibilidades que una obra nos da para pensar críticamente una situación:

Las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de la producción. Y cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra respecto de las relaciones de productividad de la época [...]. Por tanto, antes de preguntar: ¿en qué condiciones está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?, preguntaría:

¿cómo es en ellas?[16]

Entre las diversas aproximaciones a la noción de crítica en Benjamin destacan principalmente tres ejes desde los que articula su reflexión: el arte, la traducción y sus análisis sobre la infancia[17]. Tres experiencias que se inscriben en el marco de la propia premisa benjaminiana del inacabamiento del pasado, un tiempo arqueológico, de coexistencias. El pasado tiene una energía disponible que por medio de la crítica podemos actualizar para levantar otras memorias y desde ese tejido configurar otro presente. La crítica tiene la potencia de encontrar la actualidad de un material, una historia, una relación, una obra, para seguir diciendo cosas fuera de su tiempo. Para trazar otros futuros posibles.

Así, la crítica no consiste en una impugnación ni en un juicio a partir de normas externas que ignoran la singularidad de las obras o de las situaciones, sino de una crítica inmanente, es decir, una crítica que parta de la obra y de las singularidades contextuales, estableciendo sus propios parámetros. Esta fractura que introduce Benjamin en la comprensión de la crítica es como una especie de mordedura de la que no se podrá sanar y que hará imposible no poder dejar de preguntarse en cada época por las herramientas que tenemos para abrir el porvenir.

El problema es que después del fracaso del proyecto soviético, las descripciones dominantes del tiempo presente han puesto en obra una perspectiva bastante frustrante. Bajo diversas dramaturgias, como el fin de la utopía, el fin del arte, el fin de la historia, el fin de los grandes relatos, no deja de afirmarse la imposibilidad de construir un horizonte común. Lo que habría desaparecido con el colapso de la Unión Soviética no sería solamente un sistema económico y de Estado, sino también el modelo de temporalidad que marcaba un desarrollo, un camino hacia una verdad y una promesa de justicia. Lo que quedaría sería la única realidad de un tiempo despojado incapaz de proyectarse más allá de sí mismo.

Cuando el tiempo se ha desquiciado y se ha salido de sus goznes, la única realidad que se anuncia es la de un tiempo posthistórico marcado por el reino del solo presente. El presente es lo único que importa, el así llamado «presentismo». En ese escenario, aunque se sostiene lo contrario, vemos que el lugar al que se ha remitido la crítica ha sido a un repliegue de utopías o criterios anteriores.

Cuando no tenemos utopías disponibles y vemos que las categorías críticas se hacen insuficientes, en vez de profundizar en las paradojas que exige el presente y alimentar una práctica de la crítica como la que propondría Benjamin, hay un repliegue, un refugio que se modula en nostalgias de un pasado supuestamente mejor que vuelve sobre la necesidad de afirmar los términos dicotómicos en donde queden claramente separadas las verdades de las apariencias, lo real de lo imaginario.

En mayo de 1978, Michel Foucault da una conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía titulada ¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung), y en su breve autobiografía intelectual, que escribió en 1984 con el seudónimo de Maurice Florence, inscribe su labor en una historia crítica del pensamiento[18]. Por tanto, bien podríamos decir que su trabajo está atravesado por pensar las condiciones de la crítica de su tiempo. Las reflexiones que realiza Foucault sobre la crítica son, como decía antes, una elaboración conceptual que se aleja de una teoría normativa. En este sentido, comparte con Jean-François Lyotard la interrogación por la validez de unas reglas específicas, previamente determinadas y universales que establezcan unas normas para valorar las situaciones. El trabajo de Foucault se centra en una profundización del funcionamiento de las disciplinas y las normas que estas han creado y sobre cómo estas normas aspiran a crear un círculo entre obediencia y utilidad del cuerpo, que ha diagramado un trabajo sobre nuestros movimientos y gestos, configurando cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles.

De modo que la cuestión de la crítica en Foucault estará siempre vinculada con la problemática de cómo no ser gobernados. Por ello, para él, el sentido de la crítica está en estrecha relación con un compromiso por explorar estrategias que desanuden el conjunto de relaciones entre el poder, la verdad y el sujeto; Benavente lo expresa del siguiente modo:

Si la gubernamentalización alude a un movimiento que intenta sujetar a los individuos a mecanismos de poder que apelan a un discurso verdadero, la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar la verdad por sus efectos de poder y al poder por sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, en una palabra, la política de la verdad[19].

La función de la crítica no sería la de visibilizar una determinada situación de opresión, sino la de una desujeción que rearticule las relaciones de poder. Una crítica comprometida con imaginar otro presente y con su capacidad de transformarlo. Esto implica un cuestionamiento permanente de nuestro ser histórico, cuestionamiento que es siempre a la vez un ejercicio de reinvención. La crítica, entonces, excede la suspensión del juicio que propondría Kant, precisamente porque desde la propuesta foucaultiana en esa suspensión del juicio la crítica no retorna al juicio, sino que inaugura una nueva práctica, abre una nueva posibilidad de sentido y otra experiencia. Por tanto, la crítica implica una recomposición, una creación.

Foucault no solo desplaza la crítica de su inscripción como juicio, separación o conocimiento, dándole un nuevo sentido, el de transformación; sino que va más allá y se pregunta en qué medida la crítica, para emanciparse de su rol de juicio, requiere una transformación estructural que es condición de posibilidad para que tal cosa ocurra, es decir, romper con una determinada lógica del saber que es la lógica de la explicación.

En el marco de la episteme clásica, en la medida en que el discurso proveía de elementos de representación que eran considerados como transparentes y en donde se estimaba que el plano lingüístico se correspondía con las cosas del mundo, la representación funcionaba como reguladora del saber. En este sentido, por largo tiempo el trabajo de la crítica no se reducía a juzgar, sino a explicar las obras de arte, los hechos sociales u otros. Sin embargo, con lo que Foucault denomina la crisis de la representación, esta se tornó opaca o como mínimo mostró sus límites como manera de organizar el saber. Por ello, como más tarde recupera acertadamente Judith Butler, un tránsito de la crítica como juicio a la crítica como práctica[20] exige una revisión de los modos mismos en que se ha articulado la razón moderna, una práctica que cuestione la legitimidad de quién valida estos discursos.

Por eso, en términos de J.F. Lyotard, es necesario adoptar un enfoque regional y no universal, para abordar las cuestiones de historia, política, lenguaje, arte y sociedad. Lyotard también rechaza un rol legislativo para la crítica. A lo largo de todo su pensamiento vuelve sobre el problema de cómo resistir a los órdenes dominantes, tanto el discursivo como el económico. Desde sus primeros escritos políticos sobre Argelia hasta sus últimas obras sobre arte, tiempo y lenguaje,

permanece filosóficamente comprometido con el desafío que implica el capitalismo de la última parte del siglo XX. Lyotard introduce un campo de tensión. En El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia[21], pone en cuestión el sentido de lo crítico kantiano proponiendo una agonística de reglas heterogéneas, un campo de batalla. Para él, la crítica es un modo de diferir, de abrirse a los acontecimientos. «La capacidad de juzgar es interpretada desde el concepto de imaginación, una imaginación que es constituyente. No es solo una capacidad de juzgar, es una fuerza para inventar criterios»[22].

En Gilles Deleuze también vemos este esfuerzo por pensar en qué consiste el trabajo de la crítica[23], intensificando la línea de sus contemporáneos, afirmando que se trata de una labor que que abre acontecimientos, traza líneas de fuga y fuerza. No ya de un sujeto que juzga, sino de la creación en la inmanencia. Desde luego ninguno de estos pensadores propone una definición cerrada de la noción de crítica, ni mucho menos el establecimiento de un sistema, como podemos identificar en Kant. Como mucho, intentan delinear características estructurales y desde ciertas derivas van agrietando los paradigmas de comprensión que se han transformado en estructuras poderosas que nos impiden abrir el campo de los posibles.

Por eso, cuando en nombre del espíritu crítico se nos insta con insistencia a separar lo verdadero de lo falso, lo real de lo aparente, la vida de las imágenes, o a conocer la verdad que esconden, no puedo dejar de preguntarme en qué sentidos es crítica esa interpelación. Es cierto que durante mucho tiempo la crítica ha sido entendida como una toma de distancia que permitía una mirada externa de los acontecimientos y también como el límite que nos podría acercar al conocimiento. Sin embargo, lo que hoy nos interesa, o al menos a mí me parece pertinente, es valorar la crítica como fuerza material de creación: su capacidad para generar excesos, cuerpos desorganizados que sobrepasen los límites establecidos y redibujen su configuración. La crítica no en tanto pensamiento abstracto sino como pensamiento que se hace lugar, que forja formas de vida distintas. Así, la cuestión no es tanto preguntarse cuál es el tipo de crítica que debemos hacer, sino sobre todo reflexionar acerca de los modos que tenemos de interrogar nuestro presente o –como decía Foucault– preguntarnos por los modos de cómo no ser gobernados.

No somos una especie de maquinarias pasivas –ni las máquinas mismas lo son– a las que les son indiferentes los datos, como si solo realizáramos procedimientos. Es en nuestra capacidad de singularización en donde se juegan

todas las individuaciones de cómo se significa nuestro mundo. Por ello, el presente exige trazar complicidades, habitar lugares contradictorios, proponer estorbos, generar tropiezos e interferir aquellas zonas que se presentan como infranqueables. Perforar el muro sólido de la creencia que se ha sedimentado en aquello que tan bien describe Fredric Jameson: «nos es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo»[24]. Errancias, encuentros entre elementos que nunca habrían tenido ocasión de tocarse.

De lo inesperado

Lo visible es una compleja escena de montaje que se ha intentado reunir y estabilizar bajo el nombre de imagen. El hecho de que exista un gran número de imágenes no significa que haya mucha visibilidad. El mercado de las imágenes muestra más bien lo contrario, estandariza un tipo reducido de formas y las pone a circular, creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas.

Narciso ha sido el emblema de este obstáculo de cuando la mirada se congela ante una imagen. Pero se olvida que lo fundamental en este mito no es tanto que Narciso se hubiese enamorado de sí transformándose en el icono de la vanidad y el orgullo, sino que antes de enamorarse de sí mismo, Narciso se enamora en primer lugar de una imagen que no sabía que era la suya. Solo más tarde aprenderá que es su propio reflejo. ¿Por qué es importante volver sobre este mito que funda la característica principal con la que es descrita la sociedad actual? Porque visto desde este desplazamiento, lo principal de Narciso es que existe una fuerza en la imagen que proviene de su poder de transformación de las formas simbólicas que representa, «el sí mismo no se vuelve espejo sin que la imagen lo haya previamente transfigurado»[25].

Cuando la crítica a las industrias culturales se concentra en denunciar la dominación y la evidente crisis destructiva en la que nos encontramos, sin preocuparse de esbozar otra economía sensible, se ignora el urgente análisis de lo que implica la incautación de las operaciones imaginarias por parte del mercado de consumo visual. La imagen, antes que una reproducción o proyección, es un plano de conexión que abre y obra, de ahí la importancia de explorar la comunidad de prácticas en donde se puedan ejercitar modos de no-adaptación al sistema dominante, donde crear lo imprevisto, lo que nunca fue visto.

En el régimen de visibilidad del desarrollo capitalista las imágenes de la industria cultural han contribuido a habituar nuestros cuerpos y nuestra mirada a una disponibilidad específica, pero ellas también pueden ser operadores de contraasimilación. En este sentido, me parece importante insistir en diversos análisis que han argumentado acerca de la profunda ambivalencia de nuestras tecnologías –entendidas como modos de organización de la vida.

Jacques Derrida, en La diseminación, vuelve sobre el diálogo platónico que tiene lugar en el Fedro para pensar la tecnología de la escritura. Pensar el paso de la cultura oral a la cultura escrita, una época en donde escribir es un atentado contra la memoria, es la afirmación de una no-presencia y una no-verdad. Sin embargo, al tiempo que es la posibilidad de una pérdida de memoria de quienes tenían a la oralidad como su modo particular de ser, de transmitir y conservar la cultura por la palabra dicha, aquello que era una amenaza al modo de articular la relación con el pasado y con el presente era también el modo de asegurar que la memoria pudiese trascender. Lo mismo que podía asegurar su permanencia era lo que la aniquilaba. Para analizar ese fenómeno, Platón propone el concepto de farmaqueia, esto es, «un nombre común que significa la administración del fármacon, de la droga: del remedio y/o del veneno»[26], con el objetivo de formular que lo que cura es también lo que puede intoxicar. Derrida insiste en esta ambivalencia estructural, «ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente– benéficos y maléficos»[27]. Claro está que su análisis se dirige a otros ámbitos que exceden los propósitos del presente ensayo, lo cual no impide detenerse en esa constitución por el fármacon que recupera de Platón, que modulado en otros términos ya estaba en F. Nietzsche y que más tarde utilizará B. Stiegler para describir el carácter farmacológico de nuestra existencia[28].

El fármacon es aquello que constituye, al tiempo «que excede indefinidamente como no identidad, no esencia, no sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo»[29]. Su estructura inestable es la que permite introducir una singularidad, es ese algo que difiere en la situación más regular, que no permite reconciliarse con lo así llamado «mismo». Hay un tensor y la tensión es producida por el propio fármacon[30].

Si pensamos la cuestión de la farmacología referida a las imágenes, esto implica una apertura a pensar su especificidad, es decir, aquello que siempre resiste en las imágenes. Para Derrida,

> la «esencia» del fármacon es que, no teniendo esencia estable, ni carácter «propio», no es, en ningún sentido de esa palabra (metafísico, físico, químico, alquímico), una sustancia […] el fármacon es el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia. Es la diferenzia de la diferencia[31].

El fármacon libera su toxicidad, los procesos de automatización del imaginario así lo demuestran. Lo cual no quiere decir que en ellos también no puedan liberarse procesos de cura. Stiegler dirá que lo que necesitamos inventar son formas de desautomatización colectiva. Aprender a desautomatizar no quiere decir rechazar a los autómatas, sino relacionarnos de otro modo con ellos. En este caso, se trata de desestereotipar las imágenes, lo que requiere otra actitud que no sea de rechazo y resentimiento, sino de cooperación. Pensar la cultura visual no contra las imágenes sino desde ellas. La oposición se vuelve débil ante la inestabilidad del fármacon, la lógica binaria que ahonda en la separación no funciona para comprender su funcionamiento, «no se puede «separar» a una de otra, pensarlas por separado, «etiquetarlas», que no es posible en la farmacia distinguir el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso»[32].

En este sentido, me parece muy fecunda la reflexión de Derrida. Platón, para hablar del fármacon, que en su caso es la escritura como técnica contra la memoria, lo utiliza para escribir, porque reconoce allí su potencia, su apertura en tanto proceso inacabado. No se cumple jamás. Se trata de una lógica de la falta o del suplemento. Por lo tanto, la tarea crítica no sería la de la identificación –que es lo que hace la policía–, la cuestión no radica en determinar qué es lo positivo o lo negativo del fármacon, sino cuáles son las relaciones que podemos establecer con él para liberar otras operaciones. De lo que se trata es de vivir con el fármacon sin querer «desfarmacologizarlo»[33] y no por ello renunciar a la diferenciación entre lo que nos cuida y lo que nos daña. Dicho en otras palabras, una lógica que no insista en la separación sino en la diferenciación.

Desde esta perspectiva, lo suyo sería no la búsqueda del afuera, una fuga o un éxodo, sino trabajar en esta tensión íntima. Por ello, mi interés no se centra tanto en la ambivalencia del fármacon como en la importancia determinante que en estas reflexiones tiene la relación. El problema ya no es contra el fármacon: no se trata de liberarse del fármacon, sino de establecer otros modos de ser. Las relaciones pueden ser fecundas, fracasadas o destructivas, pero la cuestión fundamental es la relación[34] y cómo es entendida.

Desde luego no quisiera reducir todo análisis de las imágenes a la cuestión farmacológica, en ningún caso se trata de establecer un modelo, sino experimentar con infraestructuras frágiles que nos permitan pensar las imágenes desde su contradicción estructural. Es en este sentido que la noción de fármacon

me parece operativa. Los modos de producción capitalistas han dislocado completamente nuestras relaciones, nuestros vínculos, nuestros lugares de encuentro, cortocircuitando nuestras formas de individuación colectiva, transformando toda pulsión en alguna forma de consumo. Las tecnologías recientes con las que interactuamos son más veloces que nosotros, por lo que sistemáticamente intentan anticipar lo que tratamos de hacer o polarizan posiciones estandarizando nuestro deseo[35], nuestro comportamiento, promoviendo un deseo mimético. Para Stiegler,

el capitalismo borró y destruyó totalmente toda posibilidad de relación con lo incalculable, y con lo incalculable me refiero a la religión y también a lo incalculable del deseo. Un objeto de deseo, incluso para alguien que no tiene ninguna creencia religiosa, es un objeto incalculable. Si no, no es un objeto de deseo, es un objeto de codicia, de apropiación. Pero sabemos bien que uno no se apropia jamás del objeto de su deseo porque uno no puede calcularlo, es algo que nos supera[36].

Sin embargo, él dirá que toda persona que sabe algo tiene el poder de la desautomatización. En este sentido, propone dos casos: el de un pianista, Arturo Benedetti Michelangeli, que desautomatizó las interpretaciones de Debussy y con ello creó nuevos estilos de interpretación, y Diego Armando Maradona, que cambió profundamente la práctica del fútbol. Estos dos son casos excepcionales, pero pueden ser también más mínimos. De lo que se trata es de una cuestión política del saber, de una economía no reducida a lo monetario, sino de cómo se organiza el deseo, cómo se organiza lo común, pero no solo al nivel de una política institucional, sino de la micropolítica que cada quien puede ejercer.

El desafío sería entonces reconstruir una economía del deseo capaz de ejercitar y desarrollar valores incalculables, singularidades que puedan experimentarse colectivamente; ejercitar modos de atención, porque como bien señala Amador Fernández-Savater:

Atención es la facultad necesaria para sostener situaciones de no saber, situaciones no organizadas por un modelo, un código previo o un algoritmo:

situación de aprendizaje, situación amorosa o situación de lucha. Es la capacidad sensible que nos permite leer señales no codificadas: energías, vibraciones, deseo. Sin atención, es decir sin trabajo negativo y escucha de lo que pasa, la situación se estandariza rápidamente y repite una imagen previa: aula vertical, pareja convencional, política clásica[37].

Desafío que también pasa por cómo desarrollar una atención dispersa, considerando las condiciones materiales propias de nuestra época.

Una economía del deseo que ejercite los valores de lo incalculable necesita desarrollar los conflictos que tan pocas veces cuidamos. No tenemos infraestructuras para cuidar los conflictos, nos hemos preocupado tanto por resolver los conflictos que no sabemos tener cura de la conflictividad. En las sociedades actuales la idea misma de conflicto parece no tener lugar, existe cierta intolerancia a toda oposición, lo minoritario debe someterse a la mayoría en nombre de la democracia[38]. Hay un intento sistemático por negar los conflictos nacidos de la multiplicidad, por eliminar todas las asimetrías que son precisamente las que permiten que lo nuevo aparezca.

Una perspectiva de las imágenes que busque lo improbable abre la pregunta por cómo nos relacionamos con nuestros modos de representación y con nuestras formas de simbolización. No pasa tanto por articularse al margen de toda representación, sino de mantener un compromiso inestable con ella. Cuando las actitudes devienen normas, lo que hacen es desactivar posiciones críticas, acomodar relaciones y eliminar la producción de relaciones conflictivas. Habríamos de pensar cómo tensionar entonces nuestras prácticas colaborativas que se enmarcan en la emergencia de nuevos tipos de conflicto. El abrirse paso tiene mucho que ver con la transformación de las formas, con modificar nuestros protocolos de acción, lo que implica dejar de comprender la forma como algo diferente de la materia o el contenido, como si existiese una forma previa que luego se materializa. Las formas siempre son materiales. Como sostiene Gérard Granel en su conferencia sobre El concepto de la forma en el capital, el verdadero materialismo es la transformación de las formas, de las maneras de hacer. Lo cual exige habitar la contradicción y sostener su peso, mantener una cierta negatividad en movimiento. Es siempre un campo de fuerzas el que está en juego, en el que es fundamental tensionar pero también aflojar, soltar ciertas formas para que otras aparezcan.

Hay imágenes de cambio que nos impiden cambiar, generar una nueva comunidad de prácticas. Imágenes de lo que supone el cambio (sea artístico, imaginario, social o político) que bloquean en la práctica el cambio mismo. Ideas preconcebidas que organizan nuestra mirada y que nos orientan. Por ello, nuestro desafío epocal consiste en gran medida en explorar la capacidad que tienen las imágenes para modificar una situación. Desde campos heterogéneos, levantar imágenes improbables, en el decir de Vilém Flusser. El problema de la inflación visual no se resuelve eliminando las imágenes o intentando reducir su número, tampoco dejando las pantallas en negro –como si esto no fuese también una imagen–, gesto que no sería menos ingenuo que pensar que el problema de la dependencia con los dispositivos móviles se resuelve eliminando los Smartphones. El desafío está en cómo liberar los dispositivos de su captura, cómo establecer otras relaciones con ellos para que se abran sus fuerzas creativas. Ejercitarnos en estar allí donde no se nos espera, desarrollar vínculos locales, crear contextos en donde las únicas imágenes que sobreviven no sean aquellas que con un mínimo de esfuerzo tienen un gran impacto. Imágenes que objeten los pactos de gobernanza que constituyen las formas de visibilidad y sus políticas de distribución.

En este sentido, las reflexiones de Hito Steyerl me resultan muy sugerentes, porque no son solo una cartografía en proceso en la tierra baldía de la imaginación congelada, sino también una exploración de formas de una sensibilidad emergente. Si bien parece innegable que la situación existencial en la que nos encontramos es la de una caída inerme en un abismo, una caída es siempre caer hacia lo abierto. Nos recuerda que en Dialéctica negativa, en su discurso sobre el vértigo, Theodor Adorno se burla de la obsesión filosófica de la tierra y el origen, de una filosofía de la pertenencia que obviamente está envuelta por el más violento miedo a carecer de fundamento. Para él, el vértigo tiene que ver con el pánico a perder un fundamento que se imagina como un refugio seguro del ser:

En cambio, el conocimiento, para fructificar, se entrega a los objetos à fonds perdu. El vértigo que esto provoca es un index veri; el shock de lo abierto, la negatividad, como la cual aparece necesariamente en lo cubierto y lo perenne, no-verdad solo para lo no verdadero[39].

Lo que pone de relieve Steyerl es que caer es tanto decadencia como liberación. Por tanto, no solo expresa un declive sino también la posibilidad de una invención. De ahí el vértigo de la caída, el vértigo de entregarse a la pérdida definitiva o a lo que está por hacerse, «se arriesga porque se entrega a los objetos sabiendo que puede extraviarse en ese movimiento. De ahí el vértigo. Es la sensación propia del enfrentamiento a lo inasible, a la historia como apertura»[40].

Benjamin se refiere a esta actitud cuando en la tesis VI de las Tesis de filosofía de la historia dice: «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como esta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro»[41]. La vertiginosidad en la que aparece, al mismo tiempo que dificulta su lectura, le otorga un mayor potencial. Ya que otra historia es posible, la que nacerá tiene una mayor probabilidad de realización en la medida en que corra el riesgo de no realizarse.

Sin lugar a dudas las imágenes pueden informar, entretener, distraer, alienar, pero también pueden organizar, desarrollar otra fantasmagoría, abrir otra economía libidinal. Ese estatuto inestable es el que mantiene abierta su potencia:

Se podría por supuesto argüir que no son la cosa real, pero entonces que por favor alguien me muestre esta cosa real. La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de esto, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la exploración. En resumen: trata sobre la realidad[42].

En cualquier caso, no se trata de oponer la realidad a las apariencias, lo representado a las representaciones, sino de atender a las configuraciones materiales de las imágenes, a aquello que muy acertadamente dice Vinciane Despret en El cuerpo de nuestros desvelos. Figuras de la antropo-zoo-génesis: estar en disposición a aquello que se está haciendo.

Por ello, antes que insistir en eliminar las imágenes, puede ser que la pregunta

que tengamos que hacernos sea: ¿cómo participar en una imagen? En la materialidad, en los deseos y fuerzas que esta acumula, y en las situaciones que forma.

El desgarro de las imágenes

Si lo que queremos es una crítica que sea capaz de invertir su energía en una nueva pasión creativa para organizar el polémico encuentro entre lo real y lo posible, es necesario contravenir nuestra intuición, porque esta se ha modelado por una experiencia determinada del conocimiento. Por lo tanto, ¿cómo activar nuestra imaginación en esta época reticular de una red sin hilo? ¿Cómo soplar los vestigios de esas imágenes muertas, a las que se les ha extirpado su singularidad para que circulen separándonos de la vida? ¿Cómo hacer que vuelva a arder su peligro? No la búsqueda de una imagen justa, sino imágenes que no se ajusten a las significaciones dominantes.

Este posicionamiento que busca explorar las potencias de las imágenes exige un desgarro. Pero ¿en qué consiste este desgarro? ¿De qué se han de desgarrar las imágenes? Desgarrarse de la lógica de la representación y de la soberanía del esquema. Doble inflexión que exige pensar los campos de su posibilidad desde otra matriz.

A pesar de los múltiples desplazamientos acaecidos del siglo XX en adelante, pareciera que las imágenes no pudieran desligarse de los reglajes del aparecer que han sido articulados por la lógica de la representación. En el discurso inaugural del XVIII Congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía sobre «la representación», celebrado en Estrasburgo en 1978, Jacques Derrida, recuperando una inquietud de Henri Bergson acerca de qué es la representación, se pregunta: «¿Estamos realmente seguros de entender lo que quiere decir eso actualmente?», y agrega «[…] no nos apresuremos a creerlo. Quizás habrá que inventarlo o re-inventarlo: descubrirlo o producirlo»[43].

Partiendo de la misma inquietud, Jacques Rancière, en un artículo publicado por primera vez en el número 36 de Genre

Humain, bajo el título «El arte y la memoria de los campos», y posteriormente en el libro El destino de las imágenes, bajo el título «Si existe lo irrepresentable», se pregunta bajo qué condiciones se puede declarar irrepresentables ciertos acontecimientos. Su análisis, como él mismo señala, no es neutro, surge de un malestar respecto al uso inflacionista que se le ha dado a

la noción de irrepresentable y a la constelación de nociones vecinas que intentan dar cuenta de la indecibilidad e impresentabilidad de ciertos fenómenos o procesos, que van desde la prohibición mosaica de la representación hasta la Shoah. Aun cuando la pregunta claramente no es la misma y cuando las derivas que recorren ambos autores son muy disímiles, considero que, desde sus particularidades, expresan una inquietud que está en la atmósfera de la época de lo que en el pensamiento contemporáneo francés (especialmente en Foucault, Deleuze y Lyotard) se ha venido a llamar crisis de la representación.

Estas dos referencias no tienen el propósito de establecer una contraposición entre el pensamiento de Jacques Rancière y el de Jacques Derrida, sino más bien activar una atmósfera de época de la que Derrida forma parte. La preocupación de Derrida es la de reinscribir la génesis y el significado de las condiciones preontológicas del pensamiento más allá de los límites que impone la representación. En especial, reevaluar la puesta en cuestión que de ella hace la meditación heideggeriana que intenta determinar una época de la representación en el destino del ser, época posthelénica en la que la relación con el ser habría sido fijada como repraesentatio y Vorstellung, en la equivalencia de una y otra[44]. En definitiva, la necesaria desestabilización de la institucionalización del saber desde su relación necesaria con la representación objetiva –en cuanto el ente se determina como objeto ante y para un sujeto en la forma de la repraesentatio o del Vorstellen–. La sospecha de Derrida se dirige, fundamentalmente, a si la relación de la época de la representación con la gran época griega no sigue siendo interpretada por Heidegger

de un modo representativo. Esta inquietud es central en el análisis que pretendo abordar. No la de la problemática heideggeriana, sino la de pensar en qué medida la autoridad de la representación continúa imponiéndose al pensamiento «[…] a través de toda una historia densa, enigmática, fuertemente estratificada»[45]; más aún, cómo pensar sistemática e históricamente cuál sea el sistema y la historia de la representación si consideramos que nuestros conceptos de sistema y de historia estarían precisamente marcados por la estructura y el cierre de la representación[46].

La cuestión sería, entonces, cómo pueden las imágenes desgarrarse de esta norma de ordenamiento. Lo cual no es equivalente a afirmar que las imágenes deban renunciar a la representación. Creo que la cuestión no consiste en dejar de hacer representaciones, este es uno de los tantos recursos con los que las imágenes crean mundos, sino que el desafío consiste en desujetarse de la lógica

de la representación, esto es, de la relación de necesidad entre causas y efectos. La pregunta por los límites de la representación suele remitir al inevitable horizonte de lo irrepresentable. «El problema no reside en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino en el dispositivo mismo»[47]. El desafío, a mi entender, consiste entonces en pensar determinaciones del aparecer que no sean determinaciones de imágenes como objetos instalados ante un sujeto. O, dicho en otros términos, pensar las imágenes no desde el esquema sino desde la escena.

Georges Didi-Huberman, recuperando el trabajo de F. Nietzsche, S. Freud, A. Warburg y W. Benjamin, elabora en esta dirección un análisis detallado para intentar pensar esa madeja moviente de las imágenes más allá de las prácticas jerarquizadas de las Bellas Artes. En particular, aquel legado warburgiano que contra toda historia del arte positivista, esquemática o idealista quiso respetar la complejidad esencial de sus objetos, lo que implicaba «afrontar intrincamientos, estratificaciones y sobredeterminaciones: cada objeto de la historia del arte probablemente fue mirado por Warburg como un complejo-fascinante y temible-amasijo de serpientes en movimiento»[48]. Levantar la fuerza de las imágenes desde sus supervivencias, los tiempos y experiencias que ellas acumulan, así como los gérmenes de nuevas imágenes que anidan.

La reflexión de Didi-Huberman se inscribe en el desarrollo de una hipótesis según la cual en un cuadro de pintura figurativa, «algo representa» y «algo se ve» –pero algo, de todas formas, se muestra también, se mira, nos mira[49]–. En este sentido, su interés se dirige a cómo las imágenes pueden desgarrarse de la representación para abrirse y así puedan mostrarnos algo más. Mi interés en este desgarro no es tanto ese «algo» que puede mostrar una imagen, sino que pasaría por desgarrar la comprensión de las imágenes en tanto que síntesis[50]. Atender entonces no solo a lo que la imagen reúne, sino a aquello que se está formando. Lo que me interpela es esta invitación a rasgar la noción de imagen entendida como síntesis, imaginería, producción, iconografía e incluso su reducción al aspecto figurativo, esto es, que cuando vemos imágenes no vemos objetos constituidos sino en vías de visibilidad. Si bien la reflexión de Didi-Huberman se centra en las obras de arte, uno puede desbordar ese análisis y pensar hasta qué punto resiste en las imágenes que forman parte de nuestra vida cotidiana. De lo que se trataría sería de atender a la inflexión de la imagen que abre la relación con ellas. Como diría Merleau-Ponty:

La palabra «imagen» tiene mala fama porque hemos creído de manera atolondrada que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental, un dibujo de ese tipo en nuestro bazar privado. Pero si, en efecto, no es nada semejante, el dibujo y el cuadro no pertenecen más que a ella, al en-sí. El dentro del fuera y el fuera del dentro, que la duplicidad del sentir hace posible y sin los cuales no comprendemos jamás la casi-presencia y la visibilidad inminente, crean todo el problema de lo imaginario[51].

Las imágenes tienen una estructura, pero es una estructura abierta. La estructura está desgarrada como el punto más esencial de un despliegue. Habría que intentar pensar en la fuerza de esta negatividad, «cuestión menos tópica, tal vez más dinámica o económica»[52], resistencia que tiene que ver con el propio cuestionamiento del ordenamiento de lo visible que toda imagen comporta, una herida de lo legible, esto es, una herida en la disposición jerárquica de los dispositivos de significado. Esta materialidad o resistencia de las imágenes es también su opacidad que siempre está en la piel de toda transparencia. Didi-Huberman lo signará como lo visual de lo visible, «la lluvia de estrellas de las imágenes singulares –no nos proponen nunca sus objetos como los términos de una lógica susceptible de expresarse en proposiciones, verdaderas o falsas»[53].

Para orientarnos en las imágenes necesitamos entonces, como diría Adorno, «atravesar el helado desierto de la abstracción», desarrollar un conocimiento de y desde lo singular, una destitución del principio de unidad en donde el concepto es soberano. Las imágenes están siempre en contradicción con la norma tradicional de la adaequatio, su estructura es la de una interferencia, por ello no puede dejar de fracturar la apariencia de totalidad que se le quiere hacer contener. Esta negatividad, que de modo tan fecundo desarrolla Adorno, implica asumir que lo urgente para las imágenes es aquello a lo que no llegan en su síntesis, lo que tienen de irresuelto. Por lo tanto, requiere renunciar al fantasma del todo. No se trata de prescindir de él, sino de no reducir la tensión que se neutraliza en el principio de unidad.

Para prosperar, el pensamiento por imágenes ha de entregarse al shock de lo abierto, a la negatividad. Las imágenes son siempre significados que se están haciendo, no se dejan gobernar por ninguna sintaxis o tecnología del lenguaje que les obligue a poner una figura después que otra de acuerdo a un orden lineal. Freud abre un modelo visual que no puede ser comprendido desde la concepción

clásica del diseño ni desde la homogeneidad sintética del esquematismo kantiano. La imagen se desgarra del esquema, esto es, se resiste a los intentos por darle un sentido como un conjunto organizado, su carácter más bien es de fragmento puesto junto, así como la presentación lagunera de los sueños. Por lo tanto, si lo que queremos es orientarnos en las imágenes y liberar otras operaciones imaginarias, se trata de evitar a toda costa el prejuicio referencial.

Representar quiere decir en cierto sentido significar de acuerdo a unos referentes específicos, hacer visible y legibles como tales ciertas ideas que buscan su correlato empírico. Relaciones temporales que prohíben mostrar juntas cosas que puedan alterar el sentido como, por ejemplo, una imagen de un cuerpo corriendo sin cabeza, porque, como dice Freud, se entiende que una persona que no tiene cabeza no puede correr[54]. Es esta relación causal la que desaparece ante la copresencia, el conocimiento que posibilitan las imágenes se resiste al procedimiento policial de identificación y al intento de reducir la multiplicidad que es la imagen en una imagen única que ciña su formación homogeneizando lo heterogéneo.

La imagen en su reducción al esquema se presenta como «unidad formal e ideal de los objetos, personas o sustratos materiales separados»[55]. En este sentido, me parece muy certera la cineasta argentina Lucrecia Martel, cuando dice no entender esta especie de locura de estar buscando siempre el argumento de las cosas, la línea que une y organiza los eventos:

Estar locos por el argumento, parece que si no entendemos algo no sirve. La mayor parte de las cosas importantes de nuestra vida no las entendemos, es curioso cómo le exigimos al cine, a la literatura, a la música, ser comprensibles. Cuando cosas completamente vitales y definitivas como la existencia son incomprensibles[56].

Me parece que esta verbalización de un sentido común que es fácilmente compartido no siempre se evidencia a la hora de desarrollar modos de producción que desestabilicen las formas del relato tradicional. En este caso, Martel realiza esta reflexión en el contexto de la reivindicación de películas narrativas no tan fuertemente apoyadas en el argumento, cuyo punto de inflexión

contemporáneo sería la narrativa de las series de televisión que en su mayoría están sostenidas por el argumento. Desde luego no es que las series sean un mal en sí mismas. De hecho, existen series de una potencia visual innegable, la cuestión en este caso tiene que ver con los formatos, con el rol social que ocupan y con la uniformidad del punto de vista desde donde se producen. Es como mínimo sospechoso el gusto generalizado por las mismas series. La cuestión no es que nos cuenten historias, sino que el modelo narrativo de la mayoría de las series es construido desde la industria. Como dice Martel, en este tipo de producciones «te pierdes menos, pero también te pierdes la posibilidad de que aparezca algo». Por ello, distanciarse del modelo de producción de imágenes apoyadas en una narrativa que se fundamenta en un argumento, en un esquema sintético que organiza y da unidad al sentido, implica también un compromiso con no pretender revelarle algo al público. Lo suyo más bien sería desplegar imágenes que podamos ver juntas, en donde cada quien componga desde sus sedimentos y fuerzas de imaginación.

Para contestar los cánones del orden y usos de las imágenes es necesario experimentar con todo lo que esté a nuestra mano. En el caso de Martel, con la altura del trípode, poner la cámara en una posición que es como desde la que miraría un niño de diez años o seguir las estructuras de las conversaciones. Las conversaciones resisten a todo modo de organización jerárquica, movilizan un pensamiento –no el del saber de los especialistas– que circula por capas resquebrajadas de experiencias construyendo sus propios espacios y mundos de sentido. Una cámara que sugiere acontecimientos como si fueran un rumor. Martel explora a través de la potencia del lenguaje de las imágenes en movimiento, formas específicas de las realidades del poder, de la producción, de los relatos hegemónicos, para recorrer los pliegues de la falla, en donde para ella parece encontrarse la posibilidad de articular cierta resistencia desde las imágenes.

En La ciénaga (2001), por ejemplo, que es una de las películas que más me interesa de su trabajo, aunque no es fácil trazar un hilo narrativo, se puede decir que es un filme donde dos familias de distintas clases sociales se entrecruzan en la provincia de Salta, en donde parece que nada sucede pero se respira la tensión de lo que se puede desatar. Tensión que traza sus contornos en las nubes, en las aguas estancadas, en el sudor de los cuerpos en decadencia, como en el de las vidas que exploran por dónde abrirse. Una suerte de apocalipsis que se anuncia desde la primera escena, no por las historias sino por las relaciones íntimas entre los objetos, por su tambaleo, su descolocación. El alcoholismo de una madre

empantanada en su habitación, una hija que no duerme sola, un esposo que es un bueno para nada, que deambula por la casa como si fuese una especie de fantasma cuyo único rasgo de realidad es el tinte de su cabello. Una mujer obsesionada por las toallas de la casa, por insistir obstinadamente en que la empleada, una india, se las roba. Cuerpos que se arrastran, juego de colores, la lluvia que se anuncia, el ventilador que no solo muestra su impotencia ante el caluroso y pegajoso verano, sino que hace las veces de distorsionador de sonido mientras las niñas cantan tentándolo a perderse entre sus cabellos. Historias de una virgen que se aparece, la luz que va y viene, intermitencias en que el tiempo parece dudar antes de declinarse hacia el abandono. Sonidos de la ropa, de los roces, el deseo en una habitación en donde el único cuadro que cuelga es el corazón sangrante de Jesús.

Martel dilata la mirada en un instante de la vida de dos familias, donde todas las acciones parecen destinadas a contar un fragmento, el de su propia existencia. Extensión de la herida de una rutina que devora, de los temores que no movilizan sino que hunden. La cámara no captura el momento exacto cuando las cosas ocurren, sino que siempre llega con cierto retardo: oímos la lluvia a lo lejos, sentimos de manera ambigua el impacto de un automóvil, escuchamos un disparo que está fuera de campo o en algún lugar incierto un quebradero de copas. Martel va hilvanando movimientos, diversas capas que no se subordinan necesariamente entre sí, no se unen en una síntesis.

Producir un punto de vista toma tiempo, dice Lucrecia, conversar también toma tiempo, no se puede conversar apurado. Sus imágenes intercambian puntos de vista, se cuestionan a sí mismas, multiplican perspectivas. Uno habla diferente cuando está tumbado, uno piensa diferente cuando cambia las posiciones del cuerpo. Me parece que este filme es una viva experimentación de lo que puede ser el desafío por hacer que las imágenes suenen –en su doble acepción de resonar–, el sonido es imposible evitarlo, no podemos resistirnos a su vibración. La vibración siempre repercute en los cuerpos. Perturba. Sin zarandearse no se puede combatir la domesticación. Hacer que las imágenes suenen sería hacer imágenes que sepan desconcertar. El desconcierto fuerza a renovar nuestro lenguaje, nuestro pensamiento.

De ahí la importancia de desgarrar las imágenes de su comprensión de figura, esquema o síntesis fenomenal. Es el anclaje material, la atención a lo singular, lo que permite poner en funcionamiento su economía particular que se resiste a la anexación a un concepto o su anorexia semántica. Desgarrar la unidad sintética

en la que se ha pretendido homogeneizar a las imágenes es devolverles su poder flotante.

El esquema fija una imagen única, separando ficticiamente una imagen de todas aquellas que perviven en ella. La escena en cambio es siempre relacional. Toda imagen, para construir su relato, parece llevar la marca de un parecido: dos elementos separados en los que el parecido constituye una unión «como el lanzamiento sutil de un puente entre dos montañas»[57], como si dos términos pudiesen establecer la reconciliación de lo mismo. La imagen históricamente ha basado en el parecido una parte fundamental de su poder visual. Pero una parte considerable del trabajo de las imágenes consiste en crear nuevos lazos, hay un trabajo de las imágenes que no opera por esa dualidad, sino que arruina toda posibilidad de comparación, se trata más bien de relaciones enervadas, una no correspondencia entre nuestros objetos habituales de percepción sensible. De ahí que desasirse de la lógica de la representación no tenga tanto que ver con renunciar a representar, sino con los modos en que se establece una conexión, con las expectativas en que estos se basan, con el desafío de buscar otra cosa, otro hilo que sea común, que muchas veces permanece escondido, precisamente, porque no opera por semejanza.

Didi-Huberman, recuperando el análisis freudiano, llama síntoma a esa potencia de desgarro, la insistencia y el retorno de lo singular en lo regular, como una capacidad transitoria de hacer aparecer pero que se encuentra siempre desgarrada de su orden. Siguiendo la hipotésis benjaminiana del inconsciente óptico, buscar los lapsus de las imágenes. Freud había mostrado en su libro Psicopatologías de la vida cotidiana: sobre el olvido, el lapsus, el gesto que falta, la superstición y el error, que esos actos que faltan dan cuenta de las estructuras psíquicas profundas en el disenso. En este sentido, comprender una imagen significa no necesariamente comprender todos los significados posibles, sino también lo que una imagen puede significar fuera de su tiempo. Comprensión que es también creación, creación que se da en esos intersticios.

La eficacia de las imágenes se construye entonces a partir de una tensión entre semejanza y disimilitud. Para que haya imagen es necesario que se introduzca una diferencia. En ese intersticio, en esa laguna, la imagen encuentra su modo propio de funcionamiento, leve e imperceptible, ser imagen es siempre semejar y desemejar a la vez, esto es, torcer el sentido de al menos un elemento reconocible, a partir de equilibrios ligeros que juegan con su estructura. Es importante ejercitarse en este equilibrio, porque las imágenes saturadas de lo

irreal son incapaces de crear vínculos con lo que se distancian. De ahí que haya que trazar hábilmente esta deficiencia con lo que se busca escenificar. Ese potencial diferencial es el que les permite hacer y deshacer estereotipos, para formar otros sentidos de lo común, pero en un juego que es siempre conflictivo, un trabajo que ha de lidiar con la promesa y su incumplimiento.

El reto es no constreñir la figura a la inmovilidad, sino repensar el estatuto de la figura más allá de la representación. Figura entendida como un umbral de variación, situarse en los bordes en donde un elemento desborda su identidad. Desborde que por desagregación o por exceso puede conducirnos a experiencias poéticas o políticas visionarias.

Desborde que opera restituyendo visibilidades que nos faltan. Por ejemplo, trabajos como el que realiza la cineasta Carolina Adriazola, en su cortometraje Vasnia (2007), que es la historia de una mujer que vive en un barrio de la ciudad de Valparaíso, en Porvenir Alto. La película comienza días antes de la salida de prisión de Jaime, su pareja y padre de su pequeña hija Javiera. La primera parte del filme transcurre entre el conflicto y la rabia que ella experimenta por su salida y la llegada de un asistente social de la municipalidad, Fernando, que viene a su barrio con el propósito de ayudar, pero enseguida es confrontado por la protagonista que lo encara hasta el punto de evidenciar lo absurdo de su supuesto propósito sustentado en el paternalismo del patriarcado. El relato que subyace es ¿cuál es el supuesto que opera en la lógica asistencial? De entrada, el cortometraje deja claro que no se trata de un retrato de la marginalidad ni de la pobreza, sino sobre un conflicto vital: una mujer se ve enfrentada a la situación que su compañero saldrá de la cárcel y ella no quiere que salga, por lo que deberá desplegar todas sus capacidades, afectivas y materiales, para poder apartarlo de su vida.

Desde luego que una capa de sentido del filme está articulada por una ácida crítica al Chile postransicional, pero su gesto no es el de un cine de denuncia, sino que su potencia reside precisamente en poder levantar formas que se acercan a una realidad sin imágenes: las capacidades sensibles de unas formas de vida que no se someten a las lógicas de la política institucional. Un cine que contesta las formas de visión consensual, que levanta imágenes allí donde no las hay, que rompe con los modos de acercamiento tradicional que solo contribuyen a fijar prejuicios en torno a la exclusión y la pobreza.

Distancia o desenfoque que hace a la vez extremadamente difusa la categoría de

sujeto. Hay un sujeto que nunca termina de armarse. El sujeto es siempre borroso o tachado, a veces tiene la forma de delincuente, otras la forma de puta, de lesbiana, otras de madre, pero no se acaba de sujetar. Sus personajes se deslizan constantemente por los estereotipos que intentan fijarlos, pero no hay modo de agarrarlos a un único sentido. Por medio de diversas operaciones se resiste a cerrar a los personajes en una representación estable, introduciendo con ello una fractura sensible, una fractura de composición.

Las imágenes en este caso no se proponen para representar una realidad, son fundamentalmente un campo de exploración. No orientan un sentido, sino que componen un mundo, como dice J.L. Godard en diálogo con Margarite Duras: «Para realizar un filme no solo hay que crear un mundo, sino la posibilidad de un mundo»[58]. Por tanto, permiten ver algo no visto hasta entonces, transitar ese desgarro en donde la aparente estabilidad del horizonte que ubica a los marginados en un lugar en que ni siquiera tienen derecho a ocupar una imagen que delinee el contorno de sus conflictos, se agite y aparezca la historia de una capacidad de sobrevivencia.

Si queremos subvertir nuestras formas de representación, así como nuestras rutinas visuales, y resistir a las múltiples modalidades de la impotencia del pensamiento y la acción, entonces hemos de experimentar con las formas, restituir sus fracturas a los espacios que se presentan como continuos. Ritmo que se juega golpe a golpe, una danza vacilante entre lo que sedimenta una imagen y su bifurcación decisiva, transitar su geografía íntima para sentir la pulsación de su apertura.

II.
Poéticas de las imágenes

Imagen reproductiva, imagen productiva

A efectos de explorar las potencias de las imágenes más allá de su estatuto de mercancía capitalista, sigue siendo muy actual la distinción que propone Walter Benjamin entre imágenes reproductivas e imágenes productivas.

La reproducción no es algo nuevo, sostiene Benjamin, las obras de arte y otras creaciones siempre habían sido susceptibles de reproducción, pero no de reproducción técnica. La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone a la historia con una intensidad creciente, «los griegos solo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna»[59]. Esta afirmación benjaminiana, que muchas veces ha sido leída como nostalgia del arte que se efectuaba en una presencia única y original que él mismo denomina aurática, es una invitación a comprender los cambios que se están dando en la experiencia, cómo la reproducción exige una redefinición del arte, ya no solo para preguntarse si la fotografía puede ser considerada artística, sino para abrir la cuestión de cómo el surgimiento de la fotografía interroga lo que se había entendido por arte. Por lo tanto, más que una crítica a la reproducción en sí misma, lo que le interesa es explorar lo que el decaimiento del arte burgués podía significar como apertura para imaginar, experimentar gestos y nuevas formas de experiencia y percepción. Preguntarse por las implicaciones que tenían los nuevos medios para el arte y la experiencia estética, ¿qué está pasando con las estructuras perceptivas?

Benjamin consideraba que las nuevas formas de arte cobraban un sentido más político en relación con los valores tradicionales del arte excelente: la negación de la figura del autor como genio creador, el vínculo de la creación con el lazo social. Es por eso que considera que el arte puede ser una práctica que desafía la lógica y las formas convencionales, que contiene una potencia revolucionaria capaz de iluminar el presente.

Si la función del arte ya no es la de elevar bellas formas para ser contempladas, sino la capacidad para reorganizar relaciones y espacios que resistan al dominio de las prácticas alienantes del capitalismo, entonces las obras de arte deben ser

analizadas, ante todo, desde las relaciones con sus propias condiciones de producción: tener presentes las relaciones productivas entre arte y sociedad, romper con la distancia que separa al artista del proletariado y con la concepción burguesa del arte como creación para la contemplación. Antes bien, el arte es un modo de conocimiento y de transformación de la realidad: «Las relaciones sociales están condicionadas, según sabemos, por las relaciones de la producción»[60]. De ahí que sea fundamental comprender el funcionamiento de las nuevas técnicas para liberar otras funciones que recompongan lo colectivo. Si bien el propósito es ambicioso, Benjamin parte de una pregunta más modesta, aunque no por ello menos compleja: su interrogante ya no será qué pasa con una obra en determinadas condiciones de productividad, sino cómo se está en ellas, esto es, la función que se tiene dentro de la producción de un tiempo. Por ello, el objetivo del arte no era para él la denuncia, porque los procesos de transformación no tienen que ver con una toma de conciencia, los proletarios ya tienen la conciencia empírica correcta. La tarea es la de intervenir activamente en la superficie sensible de la ideología, levantar nuevas fantasmagorías que articulen cuerpos colectivos, que tracen otros flujos de deseos, disgregando las masas en donde las vidas no se encuentran. No se trata de recurrir a la figura del engaño en la que estarían las personas alienadas, sino de la materialidad espectral, esto es, el encantamiento que produce el monopolio de los medios. No se trata de lo que nos engaña, sino de lo que nos seduce.

Benjamin ve en el auge incipiente de los nuevos medios de comunicación de masas –no solo el periódico sino sobre el todo el surgimiento del cine, la fotografía o la radio– una amenaza de eficientes dispositivos capaces de desarticular los valores y estructuras tradicionales de la experiencia y del arte. Sin embargo, como vemos en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, si bien advertía sobre los efectos negativos de la reproductibilidad técnica en términos de que «toda producción en masa favorece la reproducción de masas», también veía necesario atender al potencial que permiten estos nuevos medios para la creación artística como modo de subversión de la experiencia. En definitiva, cómo la historia se abre a otra percepción, la que se vincula irremediablemente a la historia de la técnica y su medialidad.

Un nuevo medio crea una nueva forma de sensibilidad, abre una nueva forma de experiencia. La fotografía no solo es la invención de un medio de reproducción, sino la textura de un mundo: una constelación entre percepción, experiencia y técnica, una inervación. De igual manera, el cine es una técnica que permite aparecer una estructura completamente nueva, formas de movimiento

desconocidas, como por ejemplo la que pasa entre una fracción de segundo entre la mano y la cosa en el momento del contacto. O la fotografía que también inaugura nuevos desafíos para la mirada y para la creación, como dirá John Berger en Otra manera de contar, «la ambigüedad (de la fotografía) surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar».

A comienzos de los años setenta, en el seno de las revueltas estudiantiles y de su cuestionamiento de los mass media, varios intelectuales, como Jean Baudrillard, Guy Debord y Hans Magnus Enzensberger, entre otros, desarrollaron una crítica feroz a la utilización de las nuevas tecnologías tanto en lo referente a la expropiación del trabajo como de la vida. Veían que cada día era más presente aquello que decía Paul Valéry:

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan[61].

Dispositivos como la televisión no favorecían la comunicación, sino que por el contrario creaban opinión de acuerdo a unos intereses determinados; las tecnologías que iban a liberar al ser humano del trabajo le expropiaban del trabajo asalariado, aumentando sus condiciones de precariedad. El diagnóstico en términos generales podía resumirse en que la tecnología estaba evolucionando de un modo cada vez más rápido, acelerando procesos de los que ya no tenemos agencia, en donde la cuestión ya no pasa por cómo crear una vida más cómoda, sino que el interés cada vez mayor de los científicos consiste en superar las limitaciones humanas. De modo que proliferan las voces críticas sobre los peligros que comportan estos avances desmedidos y los efectos que pueden provocar en nuestra cultura.

Al mismo tiempo, surgían diversas reacciones de artistas, que comenzaban a experimentar con estos nuevos medios, no teniendo como punto de partida su rechazo, sino la exploración en el sentido benjaminiano, como cuando, por ejemplo, en 1963 Joseph Beuys se une a Fluxus en Düsseldorf, el movimiento

crece y adquiere cada vez más visibilidad, mezclando elementos de la cultura popular, reeditando técnicas del arte a través de la metodología del juego e intentando resistir a la lógica mercantil en la que parecía estar envuelta toda la escena del arte. Sus acciones eran muchas veces insignificantes, otras tantas efímeras, por lo que estaban fuera de las dinámicas de la lógica institucional. Lo interesante de este movimiento, en relación a lo que sostenía Benjamin, es precisamente que no intentaban ni dominar ni domesticar la técnica, sino experimentar las potencialidades que cada medio les permitía para ver por dónde fisurar otros modos de experiencia y de ser en común.

¿Cómo instalar entonces un potencial dialógico con estas técnicas que se han erigido como unidireccionales? ¿Cómo reactivar esas fuerzas productivas?

No se trata de profundizar en el pensamiento de Walter Benjamin, ampliamente analizado, sino solo mencionar este doble compromiso con lo material: el vínculo social y las formas de experiencia que abre una determinada técnica si es abordada en términos de relación. Durante largo tiempo la noción de medio ha estado asociada a aquello que transporta, algo de lo que uno se sirve para un fin que está fuera de sí, aquello a través de lo cual una forma puede ser materializada. Pero, si dejamos de comprender la materia como algo que es modelado por la forma, para entender que forma y materia acontecen procesualmente, entonces hemos de revalorar las relaciones que establecemos con la técnica.

Tradicionalmente, en la historia del pensamiento, por lo menos después de la Revolución Industrial, cada vez que se emprende un análisis de la relación que sostiene el ser humano con la técnica, se realiza desde lo que podríamos denominar un paradigma de oposición, a saber: una especie de dominación del uno sobre el otro. Mientras más predominan las exigencias técnicas en la evolución de los aparatos, mayores son las sospechas respecto al acelerado progreso tecnológico. A mayor perfeccionamiento de las técnicas, mayor la desconfianza ante el peligro que comportan en la deformación radical de la condición humana, sobre todo en lo que respecta a los riesgos del automatismo sobre el ejercicio del carácter libre y autoconsciente del ser humano.

Lejos de concordar con el análisis que postula la existencia de un totalitarismo de los aparatos, que nos reduce a la posición de testigos pasivos de determinados procesos de cambios sobre los que no tenemos ninguna agencia, el interés está en explorar las relaciones que establecemos con ellos y las formas de experiencia

que se abren. Siempre que se piensa en cuáles son las posibilidades que el ser humano tiene para subvertir la actual relación que posee con los aparatos, el análisis continúa considerando una suerte de oposición con nuestro medio. Para Gilbert Simondon:

... la cultura se comporta con el objeto técnico como el hombre con el extranjero cuando se deja llevar por la xenofobia primitiva. Del mismo modo, la máquina es el extranjero; es el extranjero en que está encerrado lo humano, desconocido, materializado, vuelto servil, pero mientras sigue siendo, sin embargo, humano[62].

De ahí la urgencia de desarrollar otras estrategias de relación con la técnica como dimensión cultural.

En este sentido, las reflexiones de Benjamin son un cambio de perspectiva ante la técnica. Como dirá Dieter Mersch,

... el nuevo medio fotográfico inaugura no solamente una nueva época de reproductibilidad, sino que crea otra constelación completamente singular, entre percepción, experiencia y técnica. Una constelación ante la que las categorías tradicionales de la estética se muestran desesperadamente obsoletas[63].

Por ello, antes que continuar prolongando la obsolescencia de estas categorías, habríamos de pensar las condiciones en que las experiencias comienzan a modularse, de cara a poder entender el funcionamiento de los medios de los que formamos parte. Así, en su condición de pasajes, en su frágil transición, encontrarían su inteligibilidad, para que en ese nudo de tiempo –en el decir warburgiano– puedan habitar las imágenes y arrancarles lo inimaginable.

Performatividad de las imágenes

Desde que se publicó el célebre ensayo de John L. Austin Cómo hacer las cosas con palabras, diversos campos y teorías del pensamiento han hecho sus propias declinaciones acerca de cómo entender lo performativo. Pensar esta noción en relación a las imágenes no constituye una excepción, más aún, requiere contravenir varios de sus elementos estructurales. Por una parte, como ya señaló Jean Wirth en Qu'est-ce qu'une image?, no es tan evidente que sea posible trasponer las teorías relativas a los actos del lenguaje al análisis de las funciones de las imágenes, e incluso, si esto fuera posible, habría que ver en qué condiciones lo haría; por otra parte, creo que habría que repensar y cuestionar la categoría de acción, que ha estado en el centro de las reflexiones en torno a lo performativo, en la medida que todo hacer no ha dejado de medirse en virtud de sus efectos.

El término performativo fue acuñado en el pensamiento filosófico por Austin para dotar de contenido a un concepto que pretendía dar cuenta de la fuerza transformadora del lenguaje sobre la realidad: enunciados que no describen una realidad sino que la instituyen. La mayoría de las recepciones teóricas de esta noción provienen de los estudios culturales o los estudios de género, de identidad, como es el caso de Judith Butler, quien retoma este concepto para darle una dimensión corporal, acentuar la idea de que la materia corporal no está dada naturalmente, sino que actúa, está produciéndose constantemente. De ahí que Butler afirme que en cierto sentido uno no simplemente es un cuerpo, sino que hace su propio cuerpo. El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo.

No pretendo hacer una resemantización del giro espacial, ni del giro performativo, ni de su desarrollo desde finales del siglo XIX; menos aún de las implosiones que este tuvo en los años sesenta, sino delinear en términos muy generales en qué sentidos podemos comprender lo performativo, para desde ahí proponer algunos desvíos que nos permitan pensar la performatividad de las imágenes. En esa dirección hay una premisa inicial que comparten las diversas teorías de la performance y que resulta fundamental: los modos de decir, los modos de hacer, no corresponden a nada dado con anterioridad, esto es, son autorreferenciales, no se fundan en una referencia externa.

A diferencia de los enunciados descriptivos, que se basan en una idea de referencialidad, los enunciados performativos carecen de referente. Esta posición autopoiética se inicia como una reflexión relativa al lenguaje, lo cual no quiere decir que deba reducirse solo a él. Lo que la performatividad referida al lenguaje afirma es una insubordinación del lenguaje a la ley de la adequatio, «el lenguaje ya no era pensado como la correspondencia de una declaración o un objeto preexistente, sino como el acto autónomo de un sujeto social o individual que se postula a sí mismo»[64]. Su particularidad es que no constata un referente previo, sino que lo establece en su propio hacer.

En la idea de lo performativo está presente entonces la comprensión de un lenguaje que no se corresponde con un referente, no se sujeta a él. Una instancia autofundadora que instaura no solo una disidencia epistémica, sino también una posición. Por una parte, se refiere a una realidad que ella misma constituye; por otra, al aislar una situación general, apuesta por la singularidad.

Los enunciados performativos constituyen la realidad que enuncian. De hecho, se enuncian con vistas a provocar un estado de cosas que no habían tenido lugar. Por ejemplo, «ven aquí» es un enunciado que indica la modalidad de enunciación que introduce. De ahí que la dimensión de la performatividad que en este caso me interesa es aquella que como bien describe Wirth: «nos quedaremos entonces con la definición de los performativos como enunciados que sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan»[65].

Es en este sentido que la noción de performatividad puede ser fecunda en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste. Para afirmar la performatividad de las imágenes es necesario un desplazamiento fundamental de lo que se ha considerado como una característica estructural de la performatividad relativa al lenguaje, a saber: que los «enunciados performativos son siempre explícita o implícitamente proposicionales; entonces, la imagen como la hemos visto, no permite formar preposiciones»[66]. Todo performativo referido al lenguaje implica una afirmación, y una afirmación es por fuerza una proposición aunque no tenga esa forma. Por tanto, si hiciéramos una trasposición literal de la estructura del lenguaje a las imágenes, sería un fracaso antes de la partida, porque como sabemos «la imagen en estricto sentido no permite formar un enunciado»[67]. Aun cuando las imágenes se resisten a la gramática proposicional, si atendemos a su singularidad podemos sostener que existen imágenes performativas, pero su eficacia no es de la misma naturaleza que el lenguaje enunciativo.

Lo performativo en el lenguaje proposicional remite a la naturaleza de una afirmación. Pero incluso esto ha sido cuestionado por Jacques Derrida en Firma, acontecimiento, contexto, donde interroga varios supuestos en los que se fundamenta la noción de lo performativo en Austin, precisamente porque le interesa poder atender al componente irreductible del lenguaje. Derrida defiende que el lenguaje contiene una fuerza que es inabarcable para el sentido, por lo que es necesario preservar su resto o suplemento, aquello que no puede ser asimilado como significación, ya que es ahí donde se da la posibilidad de lo diferente. Derrida también cuestiona el principio de intencionalidad que según Austin requerirían los enunciados performativos. De hecho, la posibilidad de que la performatividad no constituya una realidad efectiva está siempre latente. Con lo cual no se trata de afirmar que la performatividad sea una construcción que depende de una voluntad fuerte, sino que precisamente porque no depende de la voluntad es que está abierta.

Derrida no pondrá tanto el énfasis en la capacidad afirmativa de los enunciados para construir significados y realidades como en su iterabilidad, ahí es donde ubica el potencial subversivo. Es por medio de actos repetitivos que se instauran ciertos significados culturales, pero es en esa misma repetición en donde se puede romper con la prescripción de la ley. Al desvincular la performatividad de la capacidad afirmativa abre también otros destinos para lo performativo. Podríamos decir que lo que es estructural de lo performativo no es tanto su capacidad afirmativa, que subsumiría su gobernanza a la lógica proposicional, sino su capacidad autogenerativa, que se daría desde operaciones diversas. Lo fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica. Lo que tampoco puede ser interpretado como un poder ilimitado o un construccionismo, porque se sujeta a las posibilidades que su realidad material le permite articular.

Por otra parte, esta tentativa de la comprensión de las imágenes desde su performatividad exige diferenciarse de los así llamados usos performativos de las imágenes. No para dar por objetado este marco de comprensión, sino porque refiere a cuestiones distintas. En este caso, mi interés no es tanto el de profundizar en lo que las imágenes nos hacen hacer, sino en comprender los funcionamientos de las imágenes, de las relaciones que ellas construyen para desde ahí intentar orientarnos en ellas.

Desde hace varios años la performance no designa solamente un lenguaje o

técnica específica del arte, sino también la porosidad entre las artes, los intercambios entre el teatro, el cine y las artes visuales. Sin duda, toda vez que hablamos de performance es inevitable remitir a la herencia de las primeras performances dadaístas o del grupo Fluxus como las acciones emblemáticas de Nam June Paik o Charlotte Moorman, entre 1963 y 1967; a sus constantes relaciones con el teatro, o, más en general, a toda acción que tiene un desarrollo temporal y un compromiso corporal asociado con la presencia en tiempo real de la puesta en obra[68]. Tampoco es en esta dimensión, que ya tiene su ámbito amplio de estudio, en la que pretendo ahondar.

Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si performar quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas.

Lo informe no es la ideología de la antiforma, sino aquello que está indeterminado; tiene que ver con un trabajo que configura ciertas determinaciones pero no pretende cerrar el campo de la indeterminación. Así pues, alude a un gesto que está en formación, por lo que es un espectáculo no representable. Hay performance cuando el desplazamiento ficcional opera y lleva a desplazar una relación.

Como sostiene Marie-José Mondzain en ¿Pueden matar las imágenes?, es necesario comprender la energía performante, el valor operatorio y la eficacia real de los gestos simbólicos. Operaciones imaginantes que obran desplazamientos de pensamiento. El ejemplo que ella evoca es el filme de Jean Rouch Los amos locos (1995). La performance aparece como cierto ejercicio alucinatorio que vacía todo lugar que pretende ser ocupado por los maestros. Un encuentro mimético, paródico y catártico de las situaciones que viven estos hombres y mujeres de la periferia de Accra colonizados por la dominación británica. El filme pone en escena el derrocamiento de una dominación y la ridiculización de los maestros, pero debido a su ambigüedad no se sabe si se trata de un gesto de integración o de emancipación. La performatividad se efectúa levantando dos operaciones contradictorias: capacidad de sujeción y reserva de energía revolucionaria.

El hecho de que esta forma encuentre su modo de ser en un trayecto no quiere decir que sea una forma autónoma o pura, sino que el énfasis está en la formación de acontecimientos que hacen un lugar que no les preexiste. Diría que la función performativa tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto.

Con todo, podemos preguntarnos qué aporta la noción de performatividad en la comprensión de las imágenes.

Por una parte, toda epistemología visual es también una configuración política, de ahí que sea fundamental cambiar nuestras gramáticas y discursos en relación a las imágenes; por otro, esta noción nos permite pensar la compleja tensión entre formas de ser, formas de ver, formas de hacer cuestionando la categoría de acción. Por último, estudiar metódicamente su fuerza y sus excesos hace posible pasar de la pregunta por ¿qué son las imágenes? a ¿qué hacen las imágenes?, sin continuar la línea de inscripción que las ubica del lado de la falta de ser –como señala Patrick Vauday– ni la que remite a una demanda por su pureza. Por el contrario, la comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación.

Pensar el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en su poiesis. La imagen como grieta que se traza en la anarquía de lo que se nos presenta. Pero también revisar la categoría de la acción, al menos interrogar qué quiere decir la afirmación de que las imágenes tienen agencia. Se trata de un cuestionamiento de las categorías desde las que percibimos las relaciones entre imágenes, estética y política.

Muchas veces se entiende que el modo de cuestionar el paradigma de la representación pasa por eliminar las representaciones. Sin embargo, la representación como régimen de pensamiento y de precepción no tiene tanto que ver con sus objetos sino con la lógica que la articula. Esto quiere decir que la mayoría de las producciones de imágenes –y en un sentido más amplio las prácticas artísticas– operan a partir de una expectativa que intentan cumplir. Hay una idea que se quiere transmitir. La lógica de la representación está íntimamente ligada a la estructura de la intencionalidad. Se supone que quien crea imágenes tiene unas ideas previas con unos fines que quiere transmitir y ha de buscar los medios sensibles para poder efectuarlo. Esto es lo que desde

Aristóteles se conoce como hilemorfismo, imponer una forma a una materia, en donde el vector de intencionalidad opera disponiendo elementos que habrían de generar determinados efectos.

Una crítica a la representación no pasa por eliminar las representaciones de nuestras creaciones, sino por desasirnos de la lógica de la representación. La noción de performatividad aporta un cambio de naturaleza del problema que atañe a los modos de representación, reproducción, proyección o relación de los dispositivos de visión. Este cambio conduce a instalarse entre-imágenes en sus configuraciones y sus funcionamientos. A partir de aquí queda excluida toda visión voluntarista o constructivista tanto del pensamiento como de la subjetividad.

En el régimen representativo, por imagen se entendían, básicamente, dos cosas: la representación de un pensamiento o sentimiento, y la figura poética que sustituía una expresión por otra para aumentar su potencia. Cuando hablamos de performatividad o régimen intersticial, no quiere decir que sea una creación de imágenes en donde no haya pensamientos, sentimientos o figuras poéticas, sino que estas no se organizan desde la relación entre causas y efectos. La cuestión de las imágenes no se juega solo en la transmisión y los recursos que se disponen para ellas, dado que en esos términos no deja de reproducir la realidad y las formas que ya conocemos, sino en su capacidad de conjugar las formas existentes con semejanzas desapropiadas. Introducir propiedades que no se realizan en un orden mimético, sino que quedan flotando y hacen imposible una identificación total. Esta suerte de suspensión sería lo que les permitiría no ser la simple expresión de una situación. De este modo, la figura no ocuparía el lugar de una sustitución, sino de entrelazamiento de una relación definida.

Hasta comienzos del siglo XX había cierto consenso sobre la naturaleza de la imagen como representación. Para san Agustín, pero también para Pierce o Wittgenstein, la imagen se define como un signo fundado en la semejanza, marcada por una estructura ausente. Tal como propone Laurent Lavaud en L’image, han existido dos líneas de fuerza en la historia del concepto de imagen: las estrategias de continuidad que consisten en homogeneizar lo real, asemejar, tejer una continuidad, y las estrategias del intervalo, que produce rupturas, distingue grados, interrumpe. Lavaud sostendrá que son cuatro las acusaciones principales que se les han formulado históricamente a las imágenes. Primero, que su dimensión sensible dificulta la abstracción; segundo, su espacialidad, la imagen es estática, finge la fluidez del tiempo pero no tiene ninguna capacidad

dinámica; tercero, la multiplicidad de las imágenes relativiza el valor del origen «todo no es más que imagen», apariencias; y por último, la irrealidad, lo real es tomado en un juego de espejos de tal complejidad que le es imposible distinguir la imagen de lo real.

Se supone que la imagen está en lugar de algo. Todos los dispositivos de creencia y de fabricación se fundan en la identificación. De ahí que se asentará la idea de que hacer unidad con lo que vemos es mortal y aquello que salva es siempre la producción de una distancia liberadora. Este consenso se rompe con la crisis general de la representación y la valorización de la creación se comienza a realizar desde aspectos no miméticos de las imágenes. Por ejemplo, Umberto Eco y Nelson Goodman en 1968 negaban que la semejanza fuese constitutiva de las imágenes. Como sostiene Horst Bredekamp, la utopía de un saber que constituyese una representación objetiva del mundo fracasaba progresivamente. Por lo tanto, si el criterio ya no es la identificación ni la semejanza, tampoco es la distancia la que libera. La cuestión sería cómo desarrollar estrategias de tensión, habitar ese entre.

En esta crisis epistémica propongo explorar la lógica de la performatividad de las imágenes. Las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir. En la medida que podamos experimentar más sistemáticamente con estas operaciones, las imágenes podrán reencontrarse con su potencia especulativa y política.

Performar es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que a su vez se van transformando en su proceso. La forma –no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa– entendida en tanto que formación de situaciones. En ese sentido la figura es un umbral de variación, siempre comporta elementos que desbordan su identidad.

La performatividad de las imágenes se articula a partir de un complejo campo de sedimentaciones, «la fuerza de resistencia poética y política de una imagen se funda en su potencial diferencial, capaz de hacer y deshacer estereotipos y lugares comunes»[69]. Está claro que los mecanismos de sus performances difieren de las técnicas y soportes que diferencian las imágenes, que no es posible homogeneizar las conceptualizaciones que se hacen de la pintura, el diseño, el grabado, la fotografía, las imágenes audiovisuales, la radiografía o la ecografía.

Sedimentación que da cuenta de esa capacidad que tienen las imágenes de abrir otros vínculos, pero que, a la vez, afirma aquella premisa según la cual una imagen es siempre una relación de imágenes, de aquello que resiste en ellas que no puede ser desalojado de su contexto pero que funciona más allá de él. En este sentido, no toda imagen tiene el mismo potencial performativo, hay imágenes que constriñen sus figuras, pero también hay imágenes que cuidan su reserva emancipadora, desafían a la mirada, al cuerpo y la comunidad en la que se inscriben y circulan.

En lo sucesivo propongo pensar la cuestión de la performatividad de las imágenes desde un triple desplazamiento: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena.

De la acción al movimiento

Si tradicionalmente se ha entendido que el centro neurálgico de la performance es la acción, ¿cómo pensar entonces una performatividad que no tenga a la acción como su núcleo? Normalmente, la acción, al menos desde Aristóteles, ha estado relacionada con ejecutar determinados movimientos tendientes a un objetivo específico; por tanto, también con una organización estratégica en la que se avanza de acuerdo a etapas sucesivas o previsibles de un plan, como si antes de lanzarse a cualquier situación hubiera que definir lo que se quiere con anterioridad. Esa anterioridad implica, a su vez, que existe una idea que precede a la praxis, en la creación desde una relación entre materia y forma en la que se impone un pensamiento que es activo a una materia pasiva, en la organización de la vida y la recepción que de ello ha hecho la política, un plan que precede a la experiencia. Este modo de comprender la acción ha articulado el régimen representativo, como si la realidad fuese una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma, sea cual sea que esta fuese.

De ahí que explorar otras operaciones de adquisición de forma cuestionando el régimen de la representación vaya más allá de una crisis con el referente. Antes bien, tiene que ver con los modos de hacer, que son siempre modos de ver, modos de sentir, de pensar y vivir. Es necesario concebir la materia y la forma desde una relación asimétrica en la que la relación juega un papel activo y preponderante. Materias informadas y formas materializadas entablan relaciones no previstas.

Si queremos pensar el espacio de las imágenes, sus intersticios, este no puede ser explorado desde el mundo de la contemplación, sino desde un espacio de acción imaginal directa que no es otro que el de la experimentación sin orientación definida, donde las imágenes hacen sus movimientos y no se someten a nuestra lógica binaria de conexión, sino que pueden tocarse, frotarse, golpearse o propagarse creando un residuo intersticial que es donde se organiza lo no previsto.

Con vistas a delinear este argumento, esto es, pensar la performatividad no desde el paradigma de la acción, lo cual a su vez implica pensar el lugar de la agencia,

propongo recuperar las consideraciones que hace Jacques Rancière respecto a la diferencia entre la acción y el movimiento. Si bien no existe algo así como una teoría de la performatividad en el pensamiento de Jacques Rancière –aunque sí referencias abundantes en relación al teatro y su vínculo con la política y el espectador– considero que sus reflexiones pueden ser fecundas para pensar las posibilidades de lo performativo más allá de la categoría de acción. En lo que sigue trataré de reconstruir los argumentos que esboza Rancière en dos textos que me parecen claves para este propósito: en primer lugar, un breve artículo escrito en el año 2010 que lleva por título Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance; y el segundo, un texto reciente publicado el 2018, El momento de la danza. La reconstrucción de las reflexiones de Rancière se justifica porque a partir de ellas plantearé qué puede significar este desplazamiento de la acción al movimiento referido a la cuestión de la performatividad en las imágenes.

En Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance, Rancière afirma que «todo el problema podría estar en la noción aparentemente simple de acción. Convertirse en activo es una exigencia típica del arte político y continuamente se ha opuesto tanto a la performance puramente verbal e imaginaria de las palabras como a la pasividad del espectador»[70]. La acción no es solo el hecho de hacer algo, «es una forma de hacer que expresa una forma de ser. Es una relación específica entre una forma de movimiento y un régimen de significado dentro del cual ese movimiento puede ser identificado». La lógica de la acción es la lógica de la trama que cuenta una historia bien organizada y que requiere de un desempeño expresivo que permita a los espectadores compartir los sentimientos y emociones de lo que ven. La representación, si bien es la presencia de algo que no está, una sustitución de un referente en nombre del que se hace presente, es también una regulación del aparecer por el régimen de la expresión. De ahí que incluso una performance, por muy en directo que sea, puede seguir siendo representativa.

Romper con la lógica de la representación tiene que ver con transformar el vínculo con lo determinado, con dejar de producir con vistas a generar efectos, con desarticular la cuestión del lenguaje del cuerpo expresivo que traduce pensamientos y emociones en gestos y actitudes. La acción está en el corazón de la lógica de la representación, entendida como un movimiento orientado hacia un fin, un movimiento que tiene una funcionalidad predeterminada, un objetivo. La acción desde el marco representacional busca causar un efecto sobre algo, quien actúa es un agente que realiza un movimiento específico para cambiar un estado

de cosas o de una situación, por lo que un desplazamiento hacia la performatividad implica cuestionar la categoría de acción entendida en estos términos, como también lo que entendemos por agencia. Se trata de poder pensar un contexto en donde ver, hablar y hacer se desprenda de este vínculo específico. La acción orienta un sentido, articula desde el supuesto de continuidad. Así, la performatividad referida a las imágenes se organizaría por un principio precisamente contrario a la acción, tiene que ver más bien con el movimiento no orientado con anterioridad: se imagina, no se planifica. El movimiento es un movimiento que no tiene fin en los dos sentidos de la palabra: nunca comienza y nunca termina.

Especialmente sugerentes son las reflexiones que recupera Rancière del coreógrafo francés Jean-Georges Noverre, de su libro Cartas sobre danza, en donde rompe con la jerarquía aristotélica del movimiento. Para Rancière, Noverre transforma radicalmente la idea de expresión, liberando al movimiento de las significaciones semióticas a las que había sido asociado, un movimiento que no está limitado por la obligación de realizar acciones o expresar emociones. Un movimiento libre no es entonces uno orgánico que se sujeta a la jerarquía de la acción, pero tampoco se trata de un movimiento expresivo, sino como ritmo. Rancière dirá que este movimiento fue formulado notablemente por Isadora Duncan, la generación interminable de movimiento a partir del movimiento. Escribe: «Cada movimiento, incluso en reposo, contiene la cualidad de fecundidad, posee el poder de dar a luz a otro movimiento». El ritmo es para él la respiración que se mueve continuamente por todo el cuerpo y está presente de la misma manera en cualquier parte. Por eso, cualquier fragmento puede expresar el impulso del conjunto.

Rancière introduce así una diferencia entre el movimiento como funcionalidad y el movimiento como juego, para lo cual recupera las consideraciones de Friedrich Schiller en torno al impulso de juego, una forma de experiencia en la que ya no se está determinado a ejecutar una capacidad específica para responder a un impulso determinado, necesidad o interés, como ocurre en las formas ordinarias de la experiencia. El juego es sobre todo la experiencia de una capacidad de indeterminación, una capacidad que puede ser compartida por cualquiera.

Así pues, no se trata de renunciar a la representación ni a la expresión, siempre que sea en los márgenes de la lógica de la acción vista como la búsqueda de ciertos fines a través de medios definidos. De ahí que Rancière evoque a Rudolf

von Laban cuando recuerda el descubrimiento de Duncan al sostener que en nuestra civilización siempre hemos considerado el movimiento al servicio del ser humano con vistas a lograr un propósito práctico, pero que, sin embargo, el movimiento cobró vida precisamente gracias a su capacidad de crear estados mentales más allá de la fuerza de voluntad personal o de estados conscientes. Es más, señala que generó bastantes desconciertos el descubrimiento de las transformaciones que los movimientos pueden generar, sobre todo teniendo en cuenta que el argumento que se ha fortificado en la sociedad occidental es que el principal motor de cambio es el esfuerzo humano que proviene de su fuerza de voluntad[71]. El caso es que es más probable que un cambio de movimiento modifique un modo de sentir, pensar y actuar, que un cambio de pensamiento modifique un modo de actuar. Para Rancière, en el caso del juego esto es incluso más radical. El juego, tal como lo define Schiller, es la identidad misma de la acción y la inacción, el estado en el que «no hay fuerza para luchar con la fuerza». Jugar también es el estado en el que ha desaparecido cualquier rastro de volición, ha desaparecido cualquier idea de la organización de la vida con propósito.

Entendido así lo performativo parece no ser apto para convertirse en paradigma de una estrategia revolucionaria de transformación del mundo. Sin embargo, las cosas se pueden plantear a la inversa: lo que no tiene sentido es pensar que los cambios son posibles gracias a operaciones estratégicas –representativas– como una disposición de acciones conducente a interrumpir un orden. La acción estratégica se basa en el desarrollo de la vida, pero esto exige otro supuesto, a saber: que la vida tiene una orientación. Las grandes narraciones de finales del siglo XIX sostenían que la ciencia demostraba esa orientación, pero desde la misma ciencia también se demuestra que la vida no quiere nada y no lleva a ninguna parte, o al menos a ninguna parte que podamos definir con anterioridad. Para Rancière, desde Stendhal y Balzac hasta Dostoievski, Tolstói e Ibsen, no dejan de representar el fracaso de la visión estratégica del mundo, el fracaso de dar una orientación determinada al movimiento de la vida.

En El momento de la danza, Rancière vuelve a pensar el movimiento en relación a la danza para articular otras operaciones que permiten relacionar lo común. En este caso, profundiza en el análisis que vincula las reflexiones de la danza a las del cine, deteniéndose en el filme de Dziga Vértov El hombre de la cámara (1929), precisamente porque, para él, en este filme Vértov no realiza una representación del comunismo sino la creación de un vínculo, organizando acciones que están desconectadas en su propia temporalidad. Vértov no

representa el comunismo como el resultado de una organización planificada y una jerarquía de tareas, sino que él crea el comunismo con el ritmo común de todas las actividades. No es un filme destinado a provocar temor o compasión, sino a configurar un nuevo sentido de la acción. Ahora bien, este ritmo común supone que la performance del cuerpo comparte la misma característica: la falta de voluntad. Si hay algo que expresa, no es una idea, sino la intensidad de la vida. Rancière escribe:

Tanto el viejo paradigma platónico como las reformas modernas del teatro y el ballet, en tiempos de Diderot y Noverre, rechazaban la «mentira» de la mímesis a favor de la verdad del movimiento expresivo. Pero en ambos casos era la verdad del movimiento como un lenguaje, un lenguaje directo del cuerpo que proveía las emociones del alma con su vocabulario adecuado […] En cambio, el movimiento de la bailarina de Vértov es íntegramente a-mimético. No cuenta una historia[72].

No se trata de un no-hacer, aunque también se valida este compromiso con la pasividad, sino una expresión que no sea la de expresarse a sí mismo. Un movimiento libre es un movimiento que engendra otro movimiento, en donde el reposo no está excluido. El movimiento rechaza la división jerárquica de los cuerpos que los divide entre los activos y los pasivos. En el movimiento los medios y los fines no están dislocados. No un paradigma de unidad, sino de relación que siempre va integrando restos que remiten a otras cosas.

En relación a la performance giratoria de Loïe Fuller, Rancière dirá que no es la expresión de un tipo de movimiento universal de la vida, sino una imagen que genera otras imágenes. La emoción es la de una prenda de vestir. El movimiento crea el lugar de la relación expandiéndose a sí mismo. Expansión que se da gracias a la ensoñación de quién lo efectúa y de quien lo ve. No como encarnación de algo sino como la modalidad de un trazo, una inscripción determinada que no aspira erigir una imagen del mundo. En este caso, la producción simbólica funciona traduciendo, traduciendo la energía de las ruecas en la fábrica, los gestos de los empleados en la central telefónica, pero no repitiendo los movimientos miméticos de los pistones.

No hay una única traducción, tampoco hay algo que podamos llamar propiamente una traducción correcta, sino modos en que se compone el sentido. Inscribir en otros destinos incluso tareas ordinarias del cuerpo como caminar, cambiar de dirección, sacudir la cabeza, liberar los brazos, apoyarse, enderezare, manipular objetos, etc. Poder poner juntas cosas que todavía no han podido encontrarse, traducir equivalencias de esos movimientos, equivalencias que han de ser ficcionadas para producir su verdad. Una especie de traductor sin diccionario.

Esta concepción del movimiento se enfrenta a la concepción estratégica del movimiento. «Esta relación no tiene un lenguaje propio, se expresa bajo la forma de un quiasma; hay un movimiento de un cuerpo y hay una ensoñación que intenta sortear la distancia inventando un movimiento equivalente»[73]. Esa distancia, nos dirá, a veces se sortea con la música reflejándose en el rostro de una muchacha, otras en el suplemento del silbido, como el caso de la performance de Simone Forti, Five Dance Constructions, en Nueva York, 1961, en donde la historia de amor se reduce a la mínima manifestación de la vida humana y del movimiento: la respiración.

Diversas estrategias que crean territorio, activan la imaginación, hacen experiencia sin la lógica embrutecedora y narcisista de la transmisión. El movimiento nunca tiene una forma definitiva. Pienso en trabajos como el de Laida Lertxundi, que desde el cine experimental explora diversos modos de componer sin expectativas. Su práctica es una invitación siempre abierta a ese algo más que parece llamarnos. En Footnotes to a House of Love (2007), por ejemplo, propone el paisaje de los restos de una casa en ruinas en el desierto, en donde casa y desierto no se distinguen claramente. Imágenes en tránsito que se disponen como una especie de pértiga para que quien las ve pueda imaginar hacia dónde ellas se multiplican y se expanden. Pliegues y superficies, que en la demora imponen su porosidad. Los planos no fijan un horizonte sino que lo abren y lo tuercen a su propia caída. Cuidada atención a lo singular, una confianza profunda en la potencia de la materia y en el espaciamiento que esta abre, superficies para que cada quien componga su propio paisaje y proyecte desde los fragmentos de su mundo su assamblage.

Este desplazamiento de la acción al movimiento en relación a la performatividad de las imágenes permite desalojar la pregunta por los efectos que puede producir una performance en la práctica sensible, política o comunitaria, para introducir la del campo de posibilidades que con ella se abre. Lo que, a su vez, reformula los

términos de la producción y creación, así como los de su percepción. Desde esta perspectiva se trataría de dejar de valorar y juzgar las imágenes en términos de lo que nos hacen hacer, y atender a su fuerza, su dynamis, sus potencias imaginantes y los movimientos que son capaces de generar. En donde su producción no esté sujeta al imperativo de la transmisión ni al deseo de la expresión –a menos que esta sea desplazada de su vector de intencionalidad–, sino que configure composiciones en las que cada quien se inscriba a partir de su propia historia, sus saberes y experiencias.

De la transmisión al encuentro

Se suele afirmar que estamos ante las imágenes, frente a ellas, de ahí tal vez la obsesión por insistir en que una verdadera comprensión de las imágenes pasa por ahondar en su reverso, en qué es lo que ellas ocultan. Gilles Deleuze, en Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas, decía que siempre se está en mitad de las cosas y se crea en mitad de las cosas dando nuevas direcciones o bifurcaciones a líneas preexistentes. De ahí que piense que la pregunta por las imágenes en la actualidad pase por comprender cómo nos deslizamos a través de ellas, cómo nos penetran y nos hacen circular.

La performatividad de las imágenes ha de ser entendida desde las operaciones que abren un campo de posibilidades que disiente del relato que sostiene que el universo obedece a unas regularidades estables y, por tanto, que traza una trayectoria continua y previsible que es posible explicar. El movimiento no se puede explicar, como mucho se puede intentar comprender su lógica. Por ello, este posicionamiento en relación a las imágenes apuesta por un pensamiento complejo que, si bien no renuncia a la comunicabilidad, procura cuidar la opacidad que engendra sus propias formas.

Si se quiere, se ubica en una oscilación entre la reconciliación y la desconciliación, como dirá Martin Jay en Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, una agonística que rehúye todo dominio de la abstracción. La imagen es siempre la herida de un trayecto. La imagen no es un objeto a la vista, que se entrega de forma pasiva a quien la ve. El sujeto no es el protagonista de una relación cognoscitiva con la imagen. Las imágenes son acontecimientos dentro del campo visual, campo que también implica lo que no adviene a su visibilidad.

De ahí la necesaria atención al bullir de las cosas, su centelleo, su apariencia; aquello que requeriría «una atención flotante»[74]. En 1974, Lyotard afirmaba que:

… habría que confrontar la exigencia de rigor que las anima con el principio esbozado por Adorno al final de Dialéctica negativa, y que gobierna la escritura

de Teoría estética: el pensamiento que «acompaña a la metafísica en su caída» no puede proceder sino por medio de micrologías[75].

La micrología no es la metafísica hecha trizas. La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. No hay un divorcio con lo inarticulado, sino más bien un afecto. Desde luego que ello exige otra comprensión y otra articulación de lo sensible, una que no se rija por el principio del encadenamiento, sino que sostenga que es en los intervalos donde se pueden articular las relaciones, una comprensión que no obstruya la profundidad de la superficie del espacio plástico.

Si el desafío de las imágenes no es el de la transmisión o expresión –al menos no como esta ha sido entendida–, entonces ¿cuál es su territorio?

Louis Althusser, en una serie de escritos tardíos, publicados bajo el título Para un materialismo aleatorio[76], propone una relectura de Marx para hablar de materialismo del encuentro. ¿En qué consiste este materialismo del encuentro y en qué sentido puede ser de interés para la comprensión de las imágenes?

En la década de los ochenta, Althusser introducirá una noción que inicialmente denomina materialismo del encuentro y más tarde nombrará como materialismo aleatorio, que pone en relación con el pensamiento de Lucrecio y Epicuro. Dicha noción busca oponerse al materialismo de la necesidad y de la teleología, que a su juicio son formas transformadas y encubiertas del idealismo[77]. Althusser propondrá la materialidad como la tensión estructural de un proceso. Esto determina un modo de pensar la historia que nada tiene que ver con lo propio del materialismo dialéctico. En Sur la philosophie, Althusser dirá:

… no es posible hablar de «leyes» de la dialéctica, del mismo modo que no es posible hablar de «leyes» de la historia. Las dos expresiones son igualmente absurdas. Una verdadera concepción materialista de la historia implica abandonar la idea de que la historia está regida y dominada por leyes que basta conocer y respetar para triunfar sobre la anti-historia[78].

Nada ocurre sin complejidad previa y nada permite predecir que lo que va a ocurrir haya de ser necesariamente esto o lo otro. Lo cual significa que no existe ninguna determinación anterior a la toma de consistencia del encuentro. El hecho de que un encuentro tome consistencia no dependerá de leyes históricas que presidan esa posibilidad, sino que más bien se origina gracias a un carácter aleatorio cuya inestabilidad es radical.

Por tanto, desde este planteamiento no es posible hablar de leyes de la dialéctica, no hay necesidad ni sentido previo al encuentro, no hay una lógica predeterminada ni una dirección preestablecida. Es posible un nuevo orden, pero no existe ninguna ley que determine que se produzca, dado que si bien lo que hay resulta de la toma de consistencia del encuentro, el encuentro también hubiera podido no tomar consistencia y, con más razón, el encuentro hubiera podido no tener lugar.

Estas reflexiones althusserianas, que tienen la forma de apuntes preliminares para un análisis, han generado los más diversos debates, ya sea en su comprensión como corte epistemológico, como tránsito de un materialismo estructuralista a uno del encuentro, como problemática de la trascendencia, en tanto cuestión del tiempo y su necesario replanteo del concepto de historia, o como una versión propia de la discontinuidad. Más allá de las derivaciones que este pensamiento puede adoptar, me parece fértil para pensar otros modos de trabajar el encuentro. No solo por su carácter aleatorio y contingente, porque no se trata de dar al azar el lugar que ha ocupado en la tradición del pensamiento la necesidad, pero sí de prestar atención a lo contingente y dar énfasis a la indeterminación que se ha clausurado en la causalidad.

En este sentido, lo que a Althusser le interesa destacar de Marx es la idea –en la que a su juicio se pone de manifiesto el carácter más genuinamente materialista del pensamiento marxista– de que «[…] todo modo de producción está constituido por elementos independientes los unos de los otros, siendo cada uno el resultado de una historia propia, sin que exista ninguna relación orgánica y teleológica entre estas diversas historias»[79]. La desviación es la prueba de la no-teleología del proceso. Claro está que toda existencia singular implica determinados efectos, pero es imposible determinar la inscripción de su resultado antes del proceso. Con ello queda de manifiesto que la transformación –la transformación social en el caso de lo que preocupa a Althusser– no posee un carácter de necesariedad, ni se da bajo un orden fijo o esperable.

Dado que la estructura no precede a sus elementos, la implicancia directa del materialismo del encuentro es que no genera nunca la misma estructura, poniendo con ello fuera de juego todo intento por afirmar una unidad anterior a su constitución. El resultado será siempre contingente. Otra cosa es que esos elementos –una vez formada la estructura– pasen a ser definidos por esta, de modo que no puedan ser lo que son sin ella o independientemente de ella. Pero, por eso mismo, lo fundamental para Althusser en este texto es distinguir muy bien entre el nivel de formación de la estructura y el nivel en el que la estructura está ya consumada[80] o, dicho con Catherine Malabou, «abrir la estructura estructuralista»[81]. De modo tal que la primera constitución no está gobernada por la estructura del todo. Es en este sentido que el encuentro es aleatorio, en tanto su surgimiento está más allá del alcance de una determinación estructural. Si una estructura es una estructura lo es solo en tanto resultado contingente.

Una reflexión de la problemática de las imágenes ha de otorgar especial preeminencia a su materialidad en términos estructurales. Y es desde este contexto desde donde inscribiría este planteamiento: desde un interés común por reproblematizar el estatuto de la materia. No se trata solo se repensar la forma y el estatuto de su relación más allá del régimen representativo, sino también volver a pensar la materia.

Si intentamos disponer un terreno desde donde puede ser pensada la noción de materialidad, este comparte con la visión materialista la tesis de la correlación, esto es, que el pensamiento no es correlativo a un sujeto. El pensamiento no es una mera especulación, sino que es performativo. De allí también el principio según el cual el encuentro tendría un primado sobre la forma. Una realidad nunca es una cosa, una sustancia, sino un nodo de relaciones.

Si bien indisciplinados, estos vínculos permiten abrir líneas desde donde pensar la noción de materialidad, para despejar una nueva constelación teórica que ha de ser producida conceptualmente. Un terreno que no se reduzca a la eficacia del todo sobre las partes, sino que más bien se encamine a un desenfoque articulado[82]. Más allá de argumentar que existe una relación directa o una herencia del pensamiento de los autores referidos, lo que interesa es esbozar contornos de un paisaje, una constelación de nociones vecinas que nos den otras herramientas para nuestra producción, recepción y circulación de las imágenes. Desde luego, no con el objeto de delinear de modo definitivo en qué consistiría esta performatividad, pero sí como una aproximación inicial que permita modular convergencias para pensar las imágenes desde sus infraestructuras,

desde su materialidad –materialidad como tensión estructural de un proceso–. En especial, para explorar la fuerza material de las imágenes, aquella fuerza que, como señala Christoph Menke, cuando el arte pierde se institucionaliza.

En ese margen es donde pueden trabajar quienes crean imágenes, estableciendo familiaridades entre elementos extraños, analogías ocasionales, bajo la fraternidad de metáforas nuevas. Para ello es imprescindible, como ya proponía Benjamin, el dar la palada a tientas[83]. No desde el imperativo de la imagen como si ella supiera la verdad que oculta, sino investigando materiales y haciéndolos dialogar.

Comprender una imagen significa no comprender necesariamente todos los significados posibles. Como ya nos descubrió Aby Warburg, el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia, sino el de las supervivencias. Las imágenes tienen su propia vida y son ellas las que dejan su pozo.

En todo cambio de episteme no es que la historia quede objetada, sino que lo que cambia es el marco de percepción. En este sentido me gustaría recuperar, a la luz de la performatividad, la comprensión de vestigios que trabaja Benjamin, pero no solo en su referencia al pasado, sino a la arqueología del futuro, a lo que una imagen anticipa; no en términos de vanguardia, sino de aquello que hace presente, que se teje con el pasado y empuja hacia el futuro. Las imágenes no se agotan en su presente, toda inscripción material, si no reduce sus sentidos, inserta una mirada potencial.

Una realidad con un desarrollo intrínseco, que se sitúa a medio camino entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo abstracto y lo concreto y, temporalmente, entre el pasado y el porvenir. Fallos que dan cuenta de la actualidad que genera formaciones a partir de sus latencias, al tiempo que exigen que el estatuto de esa relación no sea el de la mera asociación sino de composición. La imitación no ha desaparecido, no ha caducado, aún hoy nos concierne, lo que urge es una arquitectura frágil en donde la forma plástica y la palabra poética puedan tejer sus intercambios.

En este sentido, me parece de gran valor recuperar las reflexiones de Horst Bredekamp en relación a lo que él denomina el acto icónico, si bien su propósito es el de una fenomenología de la imagen activa. Lo que interesa aquí es la afirmación de que en las imágenes surge algo distinto y nuevo de lo que cabe esperar del eco de la propia mirada de su espectador o espectadora. Hay en el

pensamiento de Bredekamp una atención a la fuerza de las imágenes, a ese algo más que el mero recurso de los conceptos e imaginaciones de quien las mira, apuntando a una reserva que habita a las imágenes mismas. De ahí también su desinscripción del lugar que el pensamiento occidental ha fijado a Platón en la reflexión en torno a las imágenes. Invitación a no quedarse solo con la lectura de La República, sino también con el Crátilo y el Timeo, para sostener que, contrario a lo que se suele afirmar, la crítica a las imágenes formulada en la alegoría de la caverna era, al mismo tiempo, un reconocimiento de su poder. Bredekamp dirá: «Las imágenes y sus sombras son más fuertes que la luz de la verdad y las ideas: probablemente jamás se haya formulado un reconocimiento más rotundo de esa fuerza de las imágenes»[84]. A su juicio, ya en Platón todas las observaciones confluyen en que hay una fuerza activa inherente a las imágenes.

Las reflexiones de Horst Bredekamp se puede inscribir en una corriente más amplia de diversos autores que son los que en la década de los noventa afirman la existencia de un giro icónico, en Alemania Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp; y en los mismos años en Estados Unidos W.J.T. Mitchell, James Elkins, Keith Moxey, afirman un giro visual[85]. Bredekamp, en su libro Teoría del acto icónico, sostiene que las imágenes desempeñan tres actos fundamentales. El acto icónico esquemático, como forma de vida de las imágenes, que tiene la capacidad de influir en quien las mira, se produce mediante una animación de la imagen; el acto icónico sustitutivo, que ocupa el lugar del objeto al que refiere y le da una nueva presencia. Con ello, una nueva vida, como es el caso de las imágenes religiosas, políticas o de los medios de comunicación; y por último, el acto icónico intrínseco, que procede de la fuerza de la forma en tanto que forma. Es en este último sentido que me interesan las reflexiones de Bredekamp en relación a la performatividad.

Por otra parte, Bredekamp se posiciona en una definición de objeto cercana a la de Lacan[86], esto es, acompañada del hecho de ser no dominada por mí. «Ella es más bien la que se apodera de mí, la que me solicita a cada instante, y hace del paisaje algo diferente a una perspectiva, algo diferente de lo que llamé cuadro»[87]. Lacan afirma que somos mirados por aquello que miramos, como más tarde sostendrá Georges Didi-Huberman en Lo que vemos, lo que nos mira.

Si bien disiento de la orientación que da Bredekamp al acto icónico, en términos de efectos de las imágenes, así como también de su valoración de las imágenes como actividad autónoma, y en ese sentido podríamos decir que las reflexiones del acto icónico son más próximas a lo que aquí hemos ubicado en los usos

performativos de las imágenes que no en la performatividad de las mismas. Sin embargo, la conceptualización rigurosa y estimulante en relación a fuerza de la forma, tiene muchas resonancias con el propósito trazado en el presente ensayo: pensar la fuerza de la propia imagen.

El acto es entendido por Bredekamp como un espacio de acción de efecto recíproco, que más que espacio de acción diría que es un espacio de afectación mutua y colectiva. Seguir la estela de las imágenes performativas en medio de la masa de imágenes informativas. Como sostiene Bredekamp:

Ernst Gombrich demostró con un sencillo ejemplo del periodismo fotográfico que la sobreproducción de imágenes no aumenta ni neutraliza su fuerza. Por norma general, los periódicos, una vez leídos, se tratan como si fueran basura, pero, a pesar de ello, existe un temor intuitivo a «sacar» los ojos a una persona reproducida en la prensa diaria, porque hasta en este medio se sospecha que en la imagen hay algo más que una simple reproducción[88].

De ahí también su recuperación del trabajo de Warburg, la imagen tiene que contener enárgeia para conformar un espacio pensante, cuestión que Roland Barthes habría desarrollado en su teoría del punctum, movimiento siempre pendular entre la posibilidad y el fracaso.

En este sondeo de figuras aparentemente periféricas, Warburg formuló, en relación con la imagen, una obra paralela respecto a la fundamentación llevaba a cabo por Sigmund Freud de un psicoanálisis que asimismo reconocía la parte esencial del estado anímico de una persona no en las zonas centrales de la observación, como el rostro o los movimientos de control de las manos, sino en la motricidad secundaria no controlable del Abhub («desechos») de los gestos y del lenguaje[89].

Los desplazamientos de las imágenes no tienen tanto que ver con el paso del desconocimiento a un determinado conocimiento, sino con un trabajo de montaje

que genere nuevas capacidades para imaginar, que nos impida ver del modo en que lo veníamos haciendo o que puedan abrir un nuevo deseo. Las imágenes no como expresión de ideas preconcebidas, sino como campos donde se despliegan pensamientos y elementos sensibles, no en su comprensión de aquello que da a ver, sino como algo que nos desorienta y fuerza a un ejercicio de imaginación específico, a reinventar nuestro lenguaje para poder hacerles lugar.

Como sostiene Ludger Schwarte, «las fuerzas constituyen formas y transforman de nuevo cada forma que han constituido»[90]. Ya lo decía Cornelius Castoriadi, lo imaginario no es la imagen de, es la creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras, formas e imágenes a partir de las cuales cualquier cosa puede ser cuestionada. «La imaginación radical es la libre asociación de cualquier cosa con otra cosa posible, eventualmente en devenir»[91].

Así, no es a partir de una lógica de la explicación o la transmisión que se puede establecer otras relaciones con esas fuerzas y activar la imaginación productora, sino trabajar los espacios de experimentación en donde estas formas de creación y recepción sean posibles. También habría que cuestionar hasta qué punto es favorable a este propósito la propensión de las instituciones artísticas a declinar la mediación como interacción o explicación de las obras. Es posible que este tipo de intervenciones más que aproximar las obras de arte a la comunidad acaben produciendo más distancia disfrazada de cercanía. No digo que toda mediación se distancie del modo efectivo de configuración de espacios para el encuentro, pero sí las pedagogías del arte que insisten en la lógica de la transmisión. La cuestión no es tanto la interacción como la intra-acción, en el decir de Bruno Latour. Un lugar de relación en donde pueda ararse el terreno para experiencias inesperadas. No se trata de objetar el arduo trabajo de las y los mediadores culturales, de una u otra manera siempre estamos mediando, sino cómo se entiende muchas veces ese lugar de mediación que sutura el intervalo. La tendencia de los últimos años, junto con la turistificación de los museos, es a entender la mediación reducida a un espacio de explicación, en donde una voz autorizada nos instruye en lo que se supone «debemos ver» en la obra. Si bien muchas personas lo consideran un modo de aproximarse al arte, pareciera más bien un modo de distanciamiento, no porque no podamos hablar de los contextos y de lo que rodea los trabajos del arte, sino porque en estas prácticas muchas veces se reduce a su expresión mínima lo que es una de las mayores riquezas del arte: su capacidad para fracturar un mundo sensible.

Del esquema a la escena

Una larga y densa historia inscribe a las imágenes en la tradición de la representación, una norma de ordenamiento que arraiga su poder en el contenido visible y en la capacidad para establecer vínculos de correspondencia con aquello que se busca representar. Se les exige a las imágenes operar a través de una síntesis. Pero cómo pueden las imágenes acompañar nuestras dudas, acoger la profunda orfandad del sentido o, como diría José Bergamín, el descubrimiento del esqueleto que se da en la caída, entre las escurridizas sombras del sueño, del necesario antifaz que a veces es venda y otras velo.

Normalmente, las imágenes han sido analizadas como entidades fijas, otras tantas como imagen única, pero su estructura múltiple demanda comprender sus formaciones desde otro plano que permita entender sus movimientos, sus inervaciones, sus organizaciones, que es menos un plano y más una infraestructura. Por ello propongo entenderlas en tanto que escenas, escena no como un lugar en sí, sino una práctica que va creando en su curso las condiciones mismas de su posibilidad. Una escena es siempre, a la vez, un encuentro fallido y no fallido, que es lo que permite tener una relación con el acontecimiento.

La imagen no se forma de una sola vez, por eso Deleuze se detiene ampliamente, en diversos momentos de su trabajo, en un detallado análisis de la memoria y del lugar que ocupa el recuerdo para H. Bergson. Bergson afirma, en efecto, que el recuerdo no se forma de una vez cuando la percepción se acaba, sino que va formándose en una espera, se mantiene abierto como si estuviese esperando que la percepción acabe de configurarse, abierto a las informaciones que pueda incorporar, que modifiquen la configuración que está en curso. El recuerdo se perfila en los costados de la percepción, se crea a medida de la percepción misma. Algo similar podemos decir de las imágenes, no se forman de una vez, sino que siguen ampliando sus resonancias y en ellas siguen su proceso formativo.

Una escena permite acoger ese modo de funcionamiento, porque marca el surgimiento de la disidencia en el consenso, de lo informe en su forma, lo impensable de lo pensable. Por otra parte, permite entender la imagen en un

sentido más amplio que no solo en su reducción a lo visual, sino que la matriz escenográfica por su misma configuración no excluye a la palabra ni a la inteligibilidad. Admite el discurso, la representación, la imagen, lo visible y lo que no adquiere visibilidad. Son distintos poderes los que se mezclan, hay intensidades o momentos, diversas gradaciones entre la palabra argumentada y una voz ruidosa. La palabra, el nombre, el lugar de enunciación, construyen un relato, al tiempo que la escena también comporta una serie de otros elementos que quedan sin nombrar.

Una escena es una superficie que abre un espacio y un tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse. Es un espesor que requiere que materia y forma sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman. Por ello, es otro modo de comprender la organización de la sensación.

Una superficie que no borra la porosidad de las apariencias, que soporta y acoge el peso de sus espectros. En este sentido, la noción de escena no remite necesariamente al teatro como institución, sino que reenvía al intento por trabajar sobre una noción que rechaza la lógica de la explicación causal y el orden lineal de los acontecimientos. La escena es un modo de profundizar en una singularidad desde una temporalidad discontinua, una detención en los vínculos que se construyen en los entrecruzamientos que organizan un determinado aparecer. Permite mostrar las relaciones cuando se están haciendo y no como conclusiones de algo hecho, porque, muchas veces, para negar lo que ha sido y lo que puede ser ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con retirar el lazo que los vincula. Una escena es, como dice Rancière, «un espacio de apariencia en donde se juega siempre una apariencia contra apariencia»[92]. La escena, en este caso, es entendida como interrupción de la máquina de la explicación. Una práctica indisciplinada que permite circular sobre territorios diferentes donde poder ensayar articulaciones a las que dar cierta consistencia. En vez de partir de un origen o fórmula primera como operaría el esquematismo o la representación, se trata de trabajar en las relaciones. En la escena tenemos elementos, pero es necesario al mismo tiempo construir las relaciones entre esos elementos. La escena es el lugar de un encuentro, pero no desde un énfasis en el espacio ni en el espaciamiento que produce, sino también un encuentro de los desgarros del tiempo hegemónico.

La escena expone diferentes maneras en la que una misma cosa puede ser percibida. Por ello permite a las cosas bascular su significación, reconfigurar las coordenadas de un campo de experiencia, y no determina un modo de ver ni instaura un modo específico de ser. De ahí que la inquietud ya no sería la de cómo una causa produce un efecto, sino cómo hacer aparecer la textura de determinadas relaciones. En este sentido es muy sugerente el ejemplo que da Rancière cuando habla del trabajo artístico de los artistas libaneses Khalil Joreige y Joana Hadjithomas, que proponen salir del espectáculo de las ruinas y del dolor para trabajar sobre su ausencia. Ellos no se inscriben en la pregunta representativa acerca de qué imágenes hacer de la guerra, sino en la pregunta estética sobre qué es lo que la guerra le hace a las imágenes. O en el filme Quiero ver (2006), donde ellos se preguntan cómo comportarse con las ruinas[93].

La performatividad de las imágenes es entonces un pensamiento que se ubica en lo que Catherine Malabou nombra como un cuestionamiento al desasimiento escénico sobre el que se ha construido la tradición filosófica, así como también el intento por pensar otro destino de la forma que no sea la necesidad ética que privilegia lo informe, lo impresentable, la desfiguración[94]. Catherine Malabou, en La plasticidad en el atardecer de la escritura, sostiene que de Hegel a Heidegger, y de Heidegger a Derrida, ha tenido lugar una verdadera aventura de la forma, que impide que, en lo sucesivo, se confunda esta última pura y simplemente con la presencia. Ella afirma que existe un espacio plástico que es necesario explorar, esto es, profundizar en cómo se producen las metamorfosis formadoras. La forma aparece hoy como lo que es, plástica.

Este sentido inédito es el que le interesa remarcar a Malabou: la plasticidad considerada como condición de existencia de la significación. Lyotard afirmaba que el lenguaje no es un medio homogéneo, sino que escinde porque exterioriza lo sensible en un cara a cara, lo cual vendría a decir que es el lenguaje el que abre y funda la referencialidad; y no lo contrario, que es lo que frecuentemente se ha argumentado, que la referencialidad es de donde deriva el lenguaje. La visibilidad definida de esta manera es una «[…] exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación»[95].

El trabajo de Catherine Malabou sobre la plasticidad –como ella misma lo señala en el prólogo a la edición en castellano de su libro La plasticidad en espera– se inscribe como una respuesta a las críticas filosóficas de la forma que, a su juicio, han sido un eje central en las reflexiones de la segunda mitad del siglo XX. Dice Malabou: «[…] para los pensadores de la deconstrucción de la metafísica, en

particular para Jacques Derrida, la forma solo puede significar la presencia y por ello no hay ningún porvenir más allá de la tradición filosófica acabada»[96]. Contraria a esta concepción, lo que Malabou pretende con el desarrollo de su concepto de plasticidad es mostrar que «[…] el concepto de forma pensado como coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, abre la vía para un nuevo materialismo y una nueva destitución del sujeto, iniciativas aún más radicales que la deconstrucción, de las que sin embargo son herederas»[97].

Catherine Malabou realiza su análisis explorando la fractura operada a lo largo del siglo XX por pensadores que han puesto en cuestión una determinada concepción de la relación entre la idea y lo sensible, entre la idealización y la escritura, o entre el concepto y el texto. La recuperación que Malabou hace de Lyotard refiere, en último término, a la heterogeneidad que se da de manera irreductible tanto en el discurso como en la figura. O, dicho de otro modo, existe una necesaria e irrenunciable dimensión espacial del lenguaje, pero que, sin embargo, en el decir de Lyotard, el lenguaje «[…] no puede incorporar a la forma sin estremecerse»[98]. Malabou sostendrá: «[…] esta exterioridad que constituye el espesor mismo de lo figural es la extensión sensible, opaca, donde el pensamiento, en efecto, se forma. Lo figural nunca se da como significante, como el reflejo sensible de la idealidad»[99]. Apunta, pues, a otro modo de ser de la idea, sin ser más la una que la otra.

Antes que adherirse o no a las conclusiones a las que llega Malabou o a los recorridos que ella transita, me parece importante la recuperación de esta problemática. Como ella misma afirma en el artículo «La plasticité en souffrance»[100], su trabajo puede ser caracterizado con aquello que Georges Didi-Huberman nombra como un «síntoma conceptual»[101]. Síntoma de que la plasticidad pide acceso al estatuto de condición de inteligibilidad. Una inteligibilidad que está en espera de estructura.

El concepto de plasticidad es una noción que Malabou descubre en el prefacio de La fenomenología del espíritu de Hegel y que trabaja ampliamente, por primera vez, en el que fuera su trabajo de tesis doctoral, posteriormente publicado bajo el título El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica. A partir de ahí comienza a desarrollar el concepto filosófico de plasticidad, que comprende el movimiento de la explosión y la transformación de la forma[102]. Ella identifica como una de las principales virtudes de la plasticidad el hecho de que «[…] puede significar a la vez el cumplimiento de la presencia y su deflagración, su surgimiento y su explosión»[103]. Una «[…] estructura de transformación y de

destrucción de la presencia y del presente»[104], doble virtud de maleabilidad y de información. Malabou disloca y amplifica el concepto de plasticidad hegeliano, haciéndolo funcionar en otro corpus, con otro propósito, proponiendo otra lectura no metafísica de su herencia.

Para Catherine Malabou, la plasticidad –en tanto sustantivo– designa el carácter de lo que es plástico, lo cual para ella quiere decir «aquello susceptible tanto de dar como de recibir forma». Por eso, a su entender, la plasticidad excede el registro estético, porque lo que designa es la formación –por tanto la deformación–, la facultad de adaptación, de regeneración[105]. Malabou es enfática en señalar las distancias que adopta su pensamiento respecto de los significados usuales del concepto de plasticidad. En la entrevista «Catherine Malabou: Dialéctica, Deconstrucción, Plasticidad», señala algunas distinciones con conceptos que comúnmente son asociados al de plasticidad. Ella dirá:

… flexible, elástico y plástico no designan lo mismo. Es flexible una materia que puede ser plegada en todos los sentidos, como la plastilina. Es elástica una materia que recupera su forma luego de su deformación y vuelve a esa forma a partir de una tendencia interna. En ambos casos, los materiales no guardan la impronta de las deformaciones que han sufrido[106].

Por el contrario, lo plástico lo define como aquello que refiere a un tipo de transformación muy diferente: «Un material plástico es susceptible de recibir la impronta, como la arcilla o el mármol, pero que, una vez configurado, no puede recuperar su fuerza inicial»[107].

Doble poder de dar forma y de aniquilar la forma, de hacer explotar la formación de estructuras en equilibrio estable. De ahí que Malabou sostenga que la plasticidad es ella misma plástica, pues no agota su energía potencial de producir nuevas génesis, ya que su capacidad de transformación opera deformando, desfigurando a medida que moldea. Es justamente esto lo que desborda la identidad y lo que se resiste a ser interiorizado como unidad de sentido.

Desde este planteo, que aboga por la formación de lo figural como aquello que nunca se da como el reflejo sensible de una idea, es en el que, a mi entender, debe ser inscrito el pensamiento que posibilitan las imágenes. El problema de

una poética consiste en producir pasajes intersticiales y en recuperar accidentes insólitos, en seguir líneas dispersivas más que bloques inalterables, en componer intersecciones más que representaciones inmóviles. Esto es lo que nos permitiría la comprensión de las imágenes desde la escena, porque el esquema opera precisamente del modo contrario, el esquema intenta fijar los parámetros para establecer estándares, pone en un mismo plano de simetría elementos que son disímiles, jerarquizando las figuras, evitando incorporar lo nuevo, generando bases uniformes desde las que poder elaborar representaciones identificables. Sin embargo, cuando analizamos los funcionamientos de las imágenes, vemos que ellas deslocalizan los lugares que transporta, su metamorfosis formadora no cesa, su espacio plástico está siempre articulándose. Además, desde la perspectiva de quien las percibe, percibir es siempre percibir más y menos de lo que se ve, las interpretaciones semánticas del contenido visual siempre las hacemos a partir de nuestra propia historia, de lo que ha configurado nuestra manera de sentir, pensar y ver, por lo que tampoco nos ayuda intentar determinar qué es lo que hay que ver en ellas. La tarea de una poética de la imagen es inventar en un medio del arte una nueva imagen e impulsar alianzas para perpetrar el movimiento de sus relaciones.

Sin duda, estas reflexiones no son más que tentativas para una interrogación colectiva, son esbozos iniciales que no están exentos de contradicciones, ni pretenden estarlo, sino que siguen el deseo de agitar las fuerzas operatorias de las imágenes que puedan abrir campos de lo posible, alterar las políticas de lo visible, su gestión.

Es más fácil prohibir ver que ejercitar un pensamiento con imágenes. Muchas veces se dice que la imagen requiere el ritmo de la mirada y que la palabra requiere el ritmo de la respiración. Diría que un proyecto que se proponga analizar las imágenes desde su performatividad sería uno que explore el ritmo de la respiración de las imágenes, que no es otro que el movimiento de sus cuasi-cuerpos.

Toda imagen, si es imagen, incorpora un modo de ver, crea un lugar desde el cual ser vista. Si queremos realmente lanzar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen, a los efectos y afectos que producen, hemos de poner en cuestión las identificaciones que se hacen del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia y la pasividad. No se trata, entonces, de una reflexión que promueva una especie de escuela de mirada que nos enseñe a leer, interpretar o decodificar imágenes; tampoco de cómo debemos ver las imágenes

o qué debemos ver en ellas. Se trata de relaciones abiertas que nos permitan ejercitar una mirada indisciplinada. No estamos frente a las imágenes, estamos entre imágenes. La cuestión es más bien cómo levantar otras imágenes, qué hacemos con las imágenes que vemos y cómo nos hacen circular.

III.
Sublevar las formas

Imagen dispositivo

En un breve texto, Giorgio Agamben se pregunta qué es un dispositivo, retomando el cuestionamiento que en su momento se hiciera Michel Foucault en Vigilar y castigar, y que más tarde recuperara Gilles Deleuze, con el objeto de investigar los modos en que los dispositivos actúan en las relaciones, sus mecanismos.

La noción de dispositivo puede ser comprendida al menos en tres sentidos: como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber. El dispositivo entendido como aparato remite a una serie de mecanismos que permiten un determinado funcionamiento. En la mayoría de los casos, un funcionamiento automático, esto es, de unas condiciones que hacen posible un aparecer. Entendido como gestión o disposición estratégica, se vincula a una serie de acciones que permiten el despliegue de unas condiciones específicas para encarar un objetivo determinado. La última acepción es la que introduce Foucault, no solo remitiendo a las condiciones materiales en las que emerge determinado dispositivo, sino como organización de un proceso de racionalización y de modos específicos de gubernamentabilidad. Así pues, se trata de un proceso de formación conducente a introducir una unificación de sentido.

Cuando Michel Foucault se pregunta qué es un dispositivo no hace referencia a un aparato específico, sino a los discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medios o enunciados científicos. En definitiva, hace referencia a configuraciones que funcionan como una red estableciendo una función estratégica dominante. Es decir, a toda una economía de la vida, de cómo esta se administra. En este sentido, es una fractura que, al mismo tiempo, divide y articula, se instaura como un conjunto de prácticas, saberes que permite organizar la vida, pero su objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar en un sentido.

Agamben propone el análisis en un nuevo contexto para indagar en los mecanismos por los cuales un dispositivo efectúa su captura. Los modos en que se ejerce esa captura son sutiles, quizás porque parten de una organización de lo doméstico. En griego, la dispositio era la administración del oikos, una actividad

práctica a través de la que se organiza la vida cotidiana. Cuando esta característica es puesta al servicio de una función dominante, entonces orienta en un único sentido, modela gestos, conductas y opiniones.

¿Cómo enfrentar esta situación? ¿Cómo insertarse en esta especie de madeja de la que habla Deleuze? ¿Cómo desenmarañar las líneas de un dispositivo?

Antes que enfrentarse podríamos decir que se habita. No se trata de eliminar los aparatos –técnicos, estratégicos o epistémicos–. El problema no se resuelve idealizando formas de vidas pasadas o interviniendo con acciones al estilo Unabomber o los luditas del siglo XVIII. La propuesta de Agamben no es tampoco la del éxodo o la fuga, sino la de profanar los dispositivos, liberar lo que ha sido capturado; ubicarse en la grieta para seguir las potencias del dispositivo, aquellas virtualidades que todo dispositivo comporta.

Me parece interesante el concepto de profanar al que recurre Agamben porque exige vérselas con los dispositivos. Profanar implica reconocer lo sagrado de aquello que se quebranta. Profanar tiene que ver con restituir un determinado uso o funcionamiento, por lo que exige trabajar en esa tensión sin abolirla. Como dirá Gilles Deleuze, para desenmarañar las líneas de un dispositivo hay que instalarse en las líneas mismas; cada dispositivo tiene su régimen de luz, líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerza, de objetivación, pero también de fractura.

¿Cómo profanar la religión cultural que es el capitalismo, ese culto sin descanso en donde toda transformación simbólica no es más que consumo?

Deleuze dirá que «todo dispositivo se define por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse en provecho de un dispositivo futuro»[108]. Lo que cuenta es la novedad del régimen que instaura, su creatividad variable. Los dispositivos tienen un peso y establecen una posición que acelera y detiene nuestro movimiento para producir los de la máquina puesta en marcha. Para que el dispositivo funcione ha de activar un mecanismo que se inicie automáticamente, en donde todo retardo le estorba. La dispositio se explicita multiplicándose, plegándose y desplegándose. La cuestión es entonces cómo introducir una variación.

Cabría preguntarse: ¿por qué propongo desplazar la noción de dispositivo y ponerla en relación con las imágenes? ¿En qué sentidos es productiva esta

relación? ¿Cuál es la importancia de entender las imágenes en términos de dispositivos?

No se puede comprender la realidad actual de las imágenes y de la cultura visual si continuamos intentado comprender las imágenes como entidades, esto es, como si fuesen realidades individuales que se definen por su visibilidad. La noción de dispositivo en el campo de los análisis relativos a las imágenes nos permite una reflexión que se da en una relación dinámica, tanto de su producción como de su recepción y distribución. No se trata de estructuras formadas, sino de configuraciones en formación, una configuración en devenir que acoge efectos y afectos potenciales.

Proponer una comprensión de las imágenes en tanto dispositivos implica su reconocimiento en tanto máquina que dispone las cosas de una determinada manera. Un paradigma que produce eventos, discursos, formas de vida; una tecnología que construye un modo de narrar y un mundo de referencias.

Las imágenes no son solo lo visible, sino el dispositivo en que lo visible es captado. Por ello, ante la pregunta de Deleuze acerca de cómo actualizar lo nuevo del dispositivo, lo jovial que habita la imagen, el esbozo que acogería esa pregunta sería el de una experimentación que vaya tras el cuerpo de los deseos que son las imágenes, intentando urdir aquellos vínculos inaparentes, que se juegan entre una búsqueda de relación y su anticipación. Desde esta comprensión, la creación sería un trabajo, una práctica de ligar y desvincular, de operaciones complementarias y contradictorias que se dan al mismo tiempo. Una práctica que es siempre la potencia de un vínculo por construir, del diálogo de elementos divergentes. Por tanto, una búsqueda que orienta y suspende; una producción que no renuncia a su contrariedad, sino que no deja de alimentarse de ella.

La cuestión es que no podemos pensar, percibir o actuar fuera de un dispositivo, pertenecemos a ciertos dispositivos y obramos en ellos. El desafío es cómo pensar la creación en y desde esta clausura, cómo insuflar aire a los trazos mínimos de variación donde algo puede abrirse y obrar. El pueblo libre es el que juega, decía Schiller. Los juegos nos permiten deshabituarnos a las formas que han vuelto dóciles nuestros cuerpos, no hay novedad en el saber que no se sostenga de cierta erótica. Jugar no es imitar un mundo, es crearlo.

Es preciso un saber que deslegitime a aquel que desde la Antigüedad contempla

la división entre el pensamiento y la sensibilidad, el sujeto cognoscente y el objeto conocido, que si bien viene siendo cuestionado desde el siglo XX, con la rasgadura que introduce Nietzsche al preguntarse qué es lo que sustenta este tipo de pensamiento, que hoy sigue operando como intuición formadora. La dificultad no radica en que la superficialidad de la imagen no se adecúe a las profundidades del pensamiento, sino en «que la densidad propia tanto de la una como del otro se oponen a que se establezca entre ellos una simple relación de causa y efecto»[109]. Jugar es tejer relaciones que no se disciplinan por las imposiciones lineales del tiempo ni por las leyes de lo que se toma por lo real.

Hacer imágenes es crear un andamiaje, un sistema que organiza y estructura lo que se da a ver; consiste también en las condiciones en que una existencia puede ser vista. Por ejemplo, movimientos como el Arts and Crafts, la Bauhaus y el Constructivismo que, en su momento, incorporan trastornos e indistinciones entre el arte puro y las decoraciones del arte aplicado que inspiró una nueva idea de superficie pictórica, entendiendo por superficie no solo una composición geométrica, sino un dispositivo visual.

La tensión es la característica inderogable de la especificidad del arte –la que le permite ser nombrado como tal–. El reto es «trastornar la lógica dominante que hace de lo visual el lote para unas multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación»[110]. Lo que hay que trastocar es el dispositivo de visibilidad que fija estas identificaciones, poner un traspié en la naturalización de los medios; dejar de naturalizar la infraestructura inaparente que requiere toda producción de imágenes y toda mirada. Lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea cierto sentido de realidad.

Harun Farocki, en Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra (1989), documental que presenta una reflexión sobre la imagen y su producción, introduce una secuencia de una serie de fotografías tomadas el 4 de abril de 1944 por un avión estadounidense, pero que no son vistas sino hasta el año 1977. No es que esas imágenes estuviesen desaparecidas, que no hubiesen sido reveladas o que nadie las hubiese visto, sino más bien lo contrario, habían sido ampliamente analizadas. Sin embargo, no es hasta 33 años más tarde cuando, fruto del interés que había suscitado la serie Holocausto, dos funcionarios de la CIA vuelven a revisar los archivos fotográficos de la época y, solo entonces, ven que tienen imágenes de las instalaciones del campo de Birkenau, tomadas accidentalmente

por los pilotos a los que se les había encargado en 1944 lanzar bombas sobre instalaciones vecinas de las fábricas de Bruna, con el objetivo de destruir la producción de material útil a la guerra de los enemigos. Las cámaras fotográficas habían sido instaladas en su momento en los aviones para controlar el trabajo de los pilotos, por lo que, cuando esta operación finalizó, estas imágenes fueron analizadas por los expertos, pero no vieron más que la destrucción que habían programado y nunca repararon en las instalaciones del campo de concentración. La cuestión bien puede ser entendida como una anécdota que no hace referencia más que a un descuido o bien aventurar la hipótesis de que lo que hizo que esas imágenes no pudieran ser vistas es que no existía el dispositivo de visibilidad para que ellas aparecieran en tanto tales. Los analistas de 1944 no tenían manera de ver aquello porque no pertenecía a su dispositivo de visibilidad: el poder verlo. La serie Holocausto crea un dispositivo de visibilidad que permite que estas imágenes puedan ser vistas[111].

¿Cómo pueden entonces las imágenes mostrar algo distinto de lo que ya se sabe? ¿Cómo pueden ser las imágenes algo más que una verificación científica o un testimonio? ¿Cómo pueden abrir un mundo sensible?

Si nosotros consideramos el análisis de las imágenes solo a partir de la imagen, difícilmente las imágenes podrán convertir el encantamiento –o espanto– en experiencia. En cambio, si consideramos las imágenes en tanto que dispositivos de visibilidad e invisibilidad podremos operar bajo el supuesto de que es necesario que en la manera de ver sea incluida la modalidad que precede a su establecimiento como artefactos de potencia especulativa, poética y política.

Todo trabajo con un material sensible requiere una comprensión del dispositivo de producción, de exposición y de circulación, pero no mediante un ejercicio de separación radical como ha sido lo habitual en la industria cultural y en el campo de las artes, sino en la diferenciación de sus pliegues, que es donde pueden surgir sus repliegues o deslizamientos. Por ello, si queremos elaborar otras gramáticas en torno a las imágenes hemos de generar un poder que perturbe el régimen ordinario de esa conexión y ponga en marcha otra.

Pensar las imágenes desde esta textura –la de un dispositivo de apariencia– es pensar las imágenes desde sus fracasos y sus fisuras, es dejarse afectar por la angustia que provoca la circulación de formas inéditas de experiencia. Y es esta indeterminación de la imagen la que comporta toda su potencia.

El poder flotante de las imágenes

El dispositivo desde el que se han percibido las imágenes, tanto desde la posición del espectador como de quienes las producen, ha sido el de la perspectiva clásica, esto es, la operación política que introdujo el Renacimiento en el modo de entender y producir la perspectiva como un sistema que fija un punto de mira. Un marco que da forma y define lo que puede ser visto y también lo que queda fuera de la vista. Tal como nos recuerda Nicholas Mirzoeff, en su libro Introducción a la cultura visual, esto no siempre fue así. La perspectiva era una trama compleja de estrategias figurativas. Si bien la invención de la perspectiva suele atribuirse a los artistas italianos de los siglos XIV y XV, la perspectiva existe desde antes como sistema de organización social vinculado a la familiarización de un contexto.

La perspectiva, antes del Renacimiento, era un ordenamiento que no tenía que ver necesariamente con la idea del ojo como juez universal. Leonardo da Vinci, en su último trabajo, llegó a rechazar la tesis de la perspectiva afirmando que «todas las partes de la pupila poseen poder visual y ese poder no se reduce a un punto»[112]. El uso renacentista de la perspectiva cambió la apariencia de las imágenes, cambió las convenciones visuales e impuso unos protocolos que siguen influyendo en nuestros modos de ver y en nuestros modos de relacionarnos con las imágenes.

La operación política que experimentó la perspectiva no es importante por instituir un modo de ver, sino porque permite ordenar y controlar lo que vemos, porque participa de un orden de lo visible. Desde el siglo XV, los occidentales han considerado que la perspectiva de un único punto es la forma natural de describir el espacio. Lo que se pone en juego con esa operación de la perspectiva renacentista no es la capacidad de representar un espacio, como tampoco la capacidad de incorporar la profundidad, sino de hacerlo desde un punto de vista determinado. De ahí que Mirzoeff sostenga que la perspectiva «era un efecto más que una realidad», una determinada organización del espacio, «la estricta aplicación de la perspectiva podría haber significado que el rey pareciera más pequeño que uno de sus súbditos, un resultado políticamente imposible»[113].

Esta reflexión marca un umbral histórico entre el principio de la Era Moderna y

la Antigüedad, en la que no existía un solo régimen visual. Esto que podría parecer una obviedad resulta fundamental para dejar de responsabilizar a los aparatos de la automatización del punto de vista y de la homogeneidad de la mirada. No para buscar un origen o intentar establecer relaciones causales, sino con vistas a comprender operaciones, modos de funcionamiento que pueden ser desanudados. Es la orientación de la perspectiva en un sentido determinado la que introduce una normatividad en el modo de crear ilusión y, con ello, de controlar el poder de la imagen visual. La preocupación de las monarquías absolutistas de los siglos XVII y XVIII era evitar que la posesión del poder flotante de las imágenes formara parte de la cultura visual, de ahí que se hacía necesario fijar el poder, fijar un punto de mira. Razón que lleva a Mirzoeff a sostener que esta normalización de la perspectiva es el antecedente inmediato y necesario del panóptico, como comienzo de la sociedad disciplinaria. Cuando a principios del siglo XIX nace el nuevo sistema de organización social que gira en torno al control generalizado de los cuerpos, a través de la visibilidad de un único punto de vista, es posible instaurar este nuevo sistema de disciplina porque ya se ha realizado una organización social previa que es la de fijar un punto de vista, mantener la disciplina a través de un sistema de visibilidad. La perspectiva, por una parte, ordena un campo visual y, por otra, crea un lugar desde el que observar y controlar.

La perspectiva como fijación de un único punto de mira es una operación de sujeción de los cuerpos, de someter la multiplicidad y manipular sus fuerzas. Una coacción calculada que vuelve la mirada disponible para ver aquello que se le muestra al tiempo que instaura una idea específica de horizonte. Como dice de manera admirable Michel Foucault, «la disciplina es una anatomía política del detalle»[114], un cálculo de las oberturas, una organización de las miradas y del espacio; por tanto, también de los cuerpos.

La rutina de la perspectiva lineal se instala en el espacio público, por medio del urbanismo, la arquitectura, la organización de los flujos, al servicio de la vigilancia. Por eso lo problemático, más que el ocularcentrismo –que también–, son los modos en que se fija el ojo. La perspectiva introduce un modo específico de imaginar el mundo, de lo que vemos y cómo lo vemos.

El paradigma de la perspectiva lineal introduce un punto de vista estable y regular. Hito Steyerl sostiene que el horizonte ha jugado un papel fundamental en la idea de perspectiva. No solo ha sido determinante en nuestro sentido de orientación, sino también en los conceptos modernos de espacio y tiempo

basados en la línea estable del horizonte. Sin embargo, «su estabilidad depende de la estabilidad de un espectador situado en algún tipo de base, una costa, un barco: un fundamento que pueda imaginarse como estable aunque en realidad no lo sea»[115]. Sostendrá que la línea del horizonte marcó el rumbo y la economía de la navegación, las posiciones y disposiciones de los cuerpos, de sus gestos, un brazo que debía extenderse y sostener los catalejos para ver. Avistamiento que daba cuenta de la posición de lo visto pero también de la propia. Ese horizonte, nos dirá, exige crear la ficción de la estabilidad del que observa, lo que no era solo un paradigma óptico, sino sobre todo un modo de organización y articulación de un mercado capitalista global, así como de la expansión del colonialismo.

La perspectiva lineal se basa en varias abstracciones y negaciones del funcionamiento de la mirada y de los cuerpos. Se ignora la curvatura, se supone una línea recta en la que convergen todos los planos horizontales, como hubiera analizado Erwin Panofsky. En la Última cena, de Duccio di Buoninsegna, todavía se aprecian varios puntos de fuga, las diversas perspectivas de este espacio no se concentran en una única línea del horizonte ni en un único punto de fuga. Panofsky afirmará: «Item perspectiva es una palabra latina; significa mirar a través»[116], pero añade también que para que sea posible la perspectiva no basta la representación de los objetos en escorzo, sino que es necesario que el cuadro sea transformado en una ventana que proyecte un espacio unitario, conectar con un punto. Por tanto, se necesita fijar un punto de vista y un punto de fuga común. Para construir un espacio racional, esto es, un espacio infinito, constante y homogéneo, es necesario contravenir totalmente el espacio psicofisiológico. El principio de homogeneidad encuentra su fundamento último en que todos los elementos que lo constituyen son meros señaladores de posiciones como si no poseyeran contenido propio o autónomo.

El punto de vista que construye la perspectiva lineal es completamente artificial, se diferencia de todas las modalidades y principios con los que los ojos ven. Sin embargo, se asume como natural, científico y objetivo, marcando las referencias de lo que más tarde será la razón cartográfica como arquetipo del saber occidental, tal y como ha sido analizado en términos de crítica por Franco Farinelli o Walter Mignolo. El caso es que, como ya apuntara Freud, un mapa no es solo un mapa; el mapa es un dispositivo que produce pensamiento.

Es conocida la amplia y rigurosa crítica a la razón instrumental. De hecho, ha marcado toda una tradición de pensamiento, pero ello no basta para que sean

condiciones superadas. «Spinoza y Kant demostraron por vías tan diferentes como se quiera, que no basta tener conciencia (de los mecanismos que nos sujetan) para que dejen de actuar»[117]. Esto parece ser especialmente evidente en relación a las imágenes. Se hace cada vez más urgente desarrollar mecanismos que transformen las relaciones de sumisión que han articulado este dispositivo jerárquico, ejercitarnos en liberar las potencias subversivas de las imágenes cuando estas no están sujetas al dispositivo de la perspectiva lineal.

Foucault afirmaba que siempre que hay captura hay posibilidad de resistencia, un espacio de tensión que abre nuevas vías de representación y que en su performance rompe con la convención. Para Vilém Flusser, es necesario hacer que el dispositivo haga aquello para lo que no ha sido programado, torcerlo, desviarlo de su función original, desvincularlo de su finalidad, alterar sus ritmos, liberar imágenes que no figuran en las expectativas de los programas y los dispositivos, liberar imágenes improbables[118]. Podemos desautorizar a los aparatos así como sus producciones, ello no implica tener conocimientos demasiado específicos de aquello que se intenta desprogramar. En una de sus performances, John Cage se queda inmóvil frente a un piano durante 4,33 minutos, como una manera de desbordar el aparato; o Andreas Müller-Pohle revierte una secuencia lógica de fotografías para crear otra composición. Son gestos mínimos pero decisivos, dejar que la imaginación abra su campo, que acoja las imágenes que libera. En esto, las reflexiones de Flusser en relación a la imaginación y el exilio son de un inestimable valor: la imaginación que se activa a la intemperie, cuando se deshabitúa o puede extrañarse de lo cotidiano.

El trabajo del arte y también de nuestras prácticas de subversión cotidiana sería entonces jugar con estos dispositivos, jugar con trucos y estrategias. Como dirá Dieter Mersch:

Esta concepción une las antiguas significaciones de ars o de téchné –todo lo contrario de una noción funcional de la técnica–, si la entendemos como un cierto «juego», una cierta «flexibilidad» o «agilidad». Podemos pensar en la figura de la liebre zigzagueante que utiliza a menudo Joseph Beuys, esa liebre que cambia de dirección de manera imprevista[119].

Practicar maneras de ver que no se adhieran a funcionamientos. Cuando algo funciona es porque ya está superado, tal como analiza Paul Virilio en La máquina de la visión. Lo suyo sería un cierto privilegio por el cultivo de lo disfuncional, alimentando los sentidos de su ambigüedad, recordando que cultivar no es solo habitar, quedarse y tener cura, sino también es una palabra que deriva de cólera[120]; seguir la espuma de la cólera indisciplinaría e indisciplinada por naturaleza.

Ejercitarse en la asimetría constitutiva que son las manos, como señala Vilém Flusser en El gesto de hacer, en donde no hay conciliación y tampoco progreso en el sentido en que el proyecto moderno lo ha entendido, sino que es posible que el progreso no signifique avanzar, en términos de ir de una cosa a otra, sino volver vez tras vez a unos pocos puntos, en un esfuerzo por involucrarse con ellos, profundizar en ellos[121].

Penetrar esos sentidos obtusos, en el decir de Roland Barthes, que son testarudos, huidizos, resbaladizos, pero que son precisamente los que nos permiten hacer los desvíos, porque hacen resbalar nuestras interpretaciones y nos ponen en cierta forma fuera de la información que configura unos sentidos muy determinados de la cultura. Cuidar entonces aquellos elementos que si bien no preconizan una eclosión ofrecen una oscilación que nos permite incluso «decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho»[122].

La captura de los dispositivos se da, normalmente, en la regularidad de su funcionamiento. De ahí que buscar la actualidad del dispositivo tenga mucho que ver con explorar dónde se vuelve irregular, intempestivo: «Pues lo que se manifiesta como actual o lo nuevo, según Foucault, es lo que Nietzsche llamaba lo intempestivo, lo inactual, ese acontecer que se bifurca con la historia, ese diagnóstico que toma el relevo del análisis por otros caminos. No se trata de predecir, sino de estar atento a lo desconocido que llama a nuestra puerta»[123].

Así, la supuesta homogeneidad de lo que vemos no es más que la mutilación de lo heterogéneo por la imposición de una relación ideal que no representa más que una articulación arbitraria de su estructura. Pero la organización de los elementos que la componen no tiene por qué ser jerarquizada por un punto de vista, sino que sus valores se corresponden de modos diversos. La estructura de la perspectiva lineal niega los cuerpos, los intervalos, las asimetrías, para resolver todas las partes en un único contenido, obviando que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo.

No se trata de afirmar el «todo vale» en donde toda realidad material parece relativa, sino que se trata precisamente de establecer relaciones materiales con las imágenes. Toda relación crítica con las imágenes actuales pasa, por un lado, por el trabajo con la propia infraestructura y aparatización de lo que es visto y, por otro, por la necesidad urgente de experimentar con los dispositivos para que nos permitan multiplicar las miradas, multiplicar las imágenes, devolver su poder flotante, aquel que se resiste a sujetarse a un único punto de mira.

Elogio de la superficie, la capacidad de aparecer

Gaston Bachelard, en el libro El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia, sostiene que «no se comprenderá bien la doctrina de la imaginación material hasta que no se haya restablecido el equilibrio entre las experiencias y los espectáculos»[124]. Desde que leí este libro, esa cita me viene de modo recurrente. Si la imaginación, en términos de Bachelard, no es aquello que antecede a la experiencia sino que su formación es siempre ya material, ¿por qué tiene tanta importancia restablecer cierto equilibrio entre experiencia y espectáculos?

Toda proposición de verdad ha construido su sustento en una diferenciación radical con las apariencias, en una época que se caracteriza por su higiene espectral. ¿Cómo afirmar, entonces, que toda imaginación material se configura en este territorio?

Jean-Louis Déotte juega con la noción en francés de appareil que tiene un doble alcance semántico: es un objeto técnico, un aparato, a la vez que un adorno, lo que le permite a Déotte establecer una conexión inicial entre técnica y apariencia, o modos de aparecer. A partir de ahí, sostiene que toda presencia y, por lo tanto, toda percepción, está ya aparatizada, adornada[125]. Esto es lo que Déotte llama cosmética, que es la estructura del aparecer de todo aparato, un determinado orden de aparición, el suplemento con el que aparecemos. A su vez, todo acontecimiento requiere una superficie de inscripción para originarse, es decir, un sistema de apariencias.

Por lo tanto, se trataría de dejar de oponer la verdad a las apariencias, así como atender a la infraestructura que requiere toda aparición. Como diría Paul Valéry, lo más profundo que tenemos es la piel. Las superficies sostienen aquello que aparece desde su fragilidad y consistencia, no como capa que oculta una profundidad por descubrir, sino como superficie de conversión en donde la formación y la transformación acontecen.

Creo que en la lectura que Hannah Arendt propone de Sócrates tiene lugar un desplazamiento que permite pensar en otros términos cómo se abre la experiencia y aquello que hemos llamado verdad. Si la historia de la filosofía

occidental ha ubicado a Sócrates como el representante máximo de la mayéutica, esto es, del que ayuda a salir las verdades que todas portamos, la dislocación que introduce Arendt consiste en señalar que su labor es la de ayudar a los ciudadanos a revelar la veracidad en sus propias opiniones (doxa) en lugar de educarlos con las verdades que la filosofía ya había establecido. Para Sócrates, la doxa no era «ni ilusión subjetiva ni distorsión arbitraria, sino un modo subjetivo al cual la verdad se adhería»[126]. Doxa fue la formulación de dokai moi, es decir, «de lo que me parece»[127]. Sócrates asumió que el mundo se abre de manera diferente a cada ciudadano y que la comunión (koinon) del mundo reside en el hecho de que «el mismo mundo se abre a todos»[128]. El logro del diálogo filosófico fue la constitución de un mundo común. En este contexto, afirmar la opinión de los demás también significaba mostrarse a sí mismo, aparecer en el mundo, «ser visto y oído por los demás». Más allá de lo dicho específicamente por Sócrates o Arendt, o incluso de quienes llegan a conclusiones contrarias a las mías, me interesa la grieta que abre esta reflexión para pensar espacios múltiples de agregación: no desestimar el poder de las apariencias, de las opiniones a las que las verdades se adhieren y de las que ellas también emergen.

Si bien la performatividad de las normas nos produce y nos modela, la performatividad siempre deja un margen de indeterminación de la ley que es precisamente lo que da ocasión al disenso político y poético. El espacio de aparición no solo implica la cuestión de cómo aparecemos, sino también son modos de estar expuestos[129], toda aparición está siempre al borde de su desaparición. Por ello, el desafío es también movilizar la aparición poniendo en cuestión, como dice Judith Butler, sus premisas epistemológicas naturalizadas de visibilidad y transparencia.

Se menosprecia el poder individualizante de la materia y de los espectros, no se contempla que ponen un universo singular en movimiento. Los individuos no son la suma de sus impresiones generales, sino la suma y el desborde de sus impresiones singulares. Por eso, una aproximación material a las imágenes es un trabajo que incluye estas ambivalencias.

Aparecer no es equivalente a ser visible, así como tampoco la imagen es sinónimo de visibilidad. Entrar en un ámbito de apariencia no tiene que ver necesariamente con contar en las cuentas del poder. La noción de apariencia no es algo que se opone a lo real, ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución. Es un instante de disparidad, de asimetría, de litigio, un intervalo que permite otra relación. Como dirá acertadamente Jacques Rancière, es la

práctica de un «como si»:

… insisto en el hecho de que el poder del pueblo no es simplemente el poder de las personas que descienden a las calles con armas, sino que en realidad es la reestructuración de un universo sensible y visible, en donde lo que no es pensable deviene pensable, porque el orden de lo visible, en consecuencia, la idea de cómo lo visible puede ser transformado, cambia completamente[130].

Es posible que el exceso numérico de imágenes de nuestra época no deje espacio para lo incontable, lo irrepresentable, lo inaparente. Es por ello que nuestro tiempo exige un esfuerzo persistente por rescatar las apariencias, lo insignificante, los gestos mínimos e intermitentes. La invitación de Rancière es a seguir pensando con espectros. ¿Cómo acoger este desafío? Pensar con espectros requiere ejercicios de equilibrios dispares en tierras movedizas, ubicarse en zonas de indeterminación entre la desaparición y la sustitución; zona liminal que es donde se juega el reparto de lo sensible.

La práctica del «como si» puede interpretarse como la institución ficticia de una escena donde lo que antes no existía alcanza inteligibilidad en el espacio de una comunidad inexistente, como el espaciamiento que toda consistencia requiere. Rancière, ya en sus tempranas investigaciones sobre el trabajo obrero, dirá que el sujeto obrero debe hacer como si el escenario existiese, como si hubiera un mundo común de argumentación, lo que es eminentemente razonable y eminentemente irracional, eminentemente sensato y resueltamente subversivo, porque ese mundo no existe[131]. Es desde esta praxis del «como si» que se constituyen las formas de aparecer de un sujeto y la apertura de un nuevo partage –en tanto división, reparto y, a la vez, testimonio de lo común–, una nueva comunidad estética cuyas condiciones de posibilidad son inmanentes a su efectuación. Existencia suspensiva que hace recordar a Rosa Park cuando en plena época de los años cincuenta en Estados Unidos estaba prohibido que los así llamados negros ocuparan los primeros asientos de los autobuses. Incluso si ocupaban los últimos y venía un blanco a pedírselos, se lo debían ceder. Un día Rosa Parks se sube a un autobús y se sienta en el primer asiento, luego sube un blanco, le pide que se levante y ella no se mueve, no entra en disputas ni denuncias, simplemente hace como si ese lugar le perteneciera.

El aparecer para Rancière tiene la necesidad de una producción. El daño que produce una determinada distribución y que pretende ser visibilizado no puede aparecer tal cual, sino que debe ser elaborado[132]. La articulación de un daño es la producción de un mundo, lo cual no quiere decir que sea la producción de una identificación, sino de una deslocalización, de un desplazamiento por medio del cual el daño es expuesto. «Los sin-parte no acceden a una escena pública ya existente: el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir»[133]. El conflicto se expone creando la escena de esa exposición. Por ello, es también una alteración, una interrupción en el orden de la cultura entendida como «formación por medio de la imaginación».

La escena sería entonces el espacio en que se figura y desfigura el lugar de la acción, las operaciones que tienen lugar en la esfera de lo sensible, sus transformaciones en su acaecer mismo. De lo que se trata, dirá Rancière, es de «[…] reprimir las cuestiones del origen, no pensar en el origen del pensamiento, del conocimiento, de la política, sino en definir escenas a partir de las cuales uno ve que las cosas se distribuyen, con la idea de que el origen es en sí mismo siempre una especie de escena»[134]. Una experiencia que exigiría ser pensada desde otro paisaje de pensamiento que no del que compone su poder de verdad como si las apariencias fuesen lo otro.

Construir escenas es articular una comunidad de prácticas que se levantan a partir de la atención a una singularidad que nos indica cómo tratarla, desde el trabajo en la diferencia pero también en el tejido de una homogeneidad transversal que puede ser común. Por ello, la escena es fundamentalmente un encuentro, no es un espacio para ilustrar una idea, sino para marcar una disidencia, de lo informe en su forma, de lo impensable de lo pensable.

Los situacionistas se preguntaban qué es una situación y cómo se forma, que según la definición del primer número de la Internationale Situationiste es «un momento de la vida, concreta y deliberadamente construido a través de la organización colectiva de un medio unitario y de un juego de acontecimientos». Así pues, la noción de escena que manejo, la de formar situaciones por imágenes entendidas como dispositivo de apariencia, esto es, como escenas, estaría más bien en las antípodas de la definición situacionista. Las alteraciones que las imágenes pueden producir exigirían pensar una situación sustraída del mito de la estrategia declinada en su forma de planificación intencional y sustraída del mito de la excepcionalidad. Se ubicaría más bien en la constelación de gestos que puede reunir, en la composición que puede engendrar.

Las imágenes nunca son un objeto pleno. Si así fueran perderían su estatuto mismo de imágenes en términos de apertura a una posibilidad imaginativa. Su estructura está habitada por una especie de hybris que no se deja armonizar o, como dirá Adorno, preñada de negatividad, una tensión suspensiva que atiende a lo particular. Lo singular exige acoger el exceso frente a su indigencia, perseguir la inadecuación entre el pensamiento y la cosa, recorrer los bordes allí donde el pensamiento está desprotegido. Renunciar a que la verdad sea imperdible, precipitarse sobre el abismo donde no hay suelo positivo. Se trata de una posición que acepta perder el principio de seguridad analítica, porque, como certeramente dice Adorno, a lo «inobjetable nada le pasa».

Esta suerte de reivindicación de las formas, de los espectáculos y de las apariencias no intenta dar un lugar de excepción o privilegio a la apariencia, sino afirmar la necesidad de una tensión. No de universalizar lo particular, sino pensar a partir de lo particular. Un conocimiento que para fructificar no se queda solo con lo aparente, sino que no lo expulsa. No es un equilibrio en términos de armonía, sino más bien una renuncia a un marco de referencia en donde todo encuentra su lugar. El movimiento no procede de una planificación consciente, sino más bien de un movimiento sin consciencia –lo que no es equivalente a decir sin racionalidad–. En el abrir las puertas al porvenir, a la latitud de la creación, se abre un proceso crítico que no aspira a instaurar un modelo. La constitución no se ha de tener por algo hecho, no se termina de hacer nunca.

La propuesta es que nos urge desarrollar un pensamiento materialista de las imágenes que desdibuje las líneas que unen intención y acontecimiento. La decisión verdadera tiene que ver con el coraje para avanzar hacia lo inesperado.

El detalle, su potencia

Contrario a lo que se suele sostener, no es solo en lo mediatizable donde reside la potencia de las imágenes; tampoco propiamente en el contenido de lo que representan, sino en los vínculos que establecen y que dejan por establecer. Es en los fragmentos desconectados en donde se desdibujan las fronteras de lo necesario para que lo que no puede pertenecer a un mundo pueda ser parte de él. Es en la resistencia a la normatividad de un ordenamiento donde se abre la verdad de lo singular y también su capacidad para acoger aquello que era impensable. No desde la composición de una imagen, sino donde ella se fragmenta es donde podemos preguntarnos, como hacía Pier Paolo Pasolini, ¿cómo aparecer en las luces feroces de los reflectores?

Alterar las funciones de las imágenes. Foucault nos enseñó que el poder no es tanto una propiedad como una estrategia. El poder no es un atributo sino una relación. El poder de las imágenes no se juega entonces, como suele decirse, en el poder de identificación, sino en las disposiciones, maniobras, tácticas, técnicas y funcionamientos con los que estas se desvían para abrir otros trayectos; economía compleja de fuerzas de los movimientos que nos agitan.

Hacer imágenes tal vez sea otro modo de tejer nudos, de acoger con las manos, abriendo toda esa relación viva que tiene el tacto con los ojos. Escenas, apariencias espectrales, imágenes por sobreimpresión que interrumpen los modos de representación del modelo en que se supone deben ser inscritas, para introducir un dispositivo imaginal que inaugura otros modos de habitar la verdad.

Trazos que van tras el Dios que habita en los detalles, como dirá Aby Warburg o Walter Benjamin, operando en el seno del presente para separarlo de sí mismo. Escisión íntima que perturba: al mismo tiempo es una condición de posibilidad y de imposibilidad.

Cuando Michel Foucault analizaba las estructuras del poder, decía que estas se constituían de una serie de instrumentalidades menores capaces, mediante la sola organización de detalles, de transformar una multiplicidad humana en sociedad disciplinaria y de manejar, diferenciar, clasificar y jerarquizar todas las

desviaciones concernientes al aprendizaje, la salud, la justicia, el ejército o el trabajo. Estas triquiñuelas, a menudo minúsculas, de la disciplina, maquinarias menores pero sin falla, sacan su eficacia de una relación entre los procedimientos y el espacio que redistribuyen para hacerlo su operador.

La asimilación del espíritu dominante ha de resquebrajarse, no podemos adaptarnos ni mantener el paso, tampoco seguir alimentando el deseo de agarrar las imágenes para que nos suelten su verdad. Como dice Adorno, el desmontaje de los sistemas no es un acto de epistemología formal. No se trata de buscar en los detalles lo que antes haya querido poner en ellos el sistema dominante, sino obligar al pensamiento a detenerse en lo mínimo, para partir de ello, para adentrarse en lo distinto. La seguridad es un sistema de sujeción, por eso hay que estar dispuesto a no atenerse a algo, pensar sin barandillas, como diría Arendt, no para saber dónde comienza y termina este movimiento, sino para atender a su decurso, lo que exige exponerse.

Agamben dice que desear es lo más simple y humano que existe. Sin embargo, al mismo tiempo, encontrarse con el propio deseo es a menudo lo más complejo. Encontrarnos con aquello que crece en nuestra piel, que se levanta rompiendo costras y se arquea para desvincularnos de aquellas imágenes que intentan brillar tan intensamente que nos arrinconan para dejar a las nuestras pequeñas e insignificantes. Hay un enigma en lo que parece evidente, una carga de pensamiento en lo que aparenta un detalle. No hay detalles desdeñables, por lo que se requiere atender a lo involuntario que habita al pensamiento y a la potencia de lo insignificante.

Ello desplaza y recompone nuestra relación con las semejanzas. Benjamin afirmaba: «La mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano […] el juego infantil está lleno de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento»[135]. Son los detalles los que nos permiten componer relaciones inesperadas, siempre que se entiendan como huella no indiciaria. No la marca del pensamiento en los cuerpos, sino un modo de pensamiento que se despliega y articula en/desde esta tensión. Delineando la racionalidad de la ficción como forjadora de realidad, dice Rancière, que para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado.

Estilos de aprehensión táctil, modos de apropiarse de un espacio. Su hormigueo

es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios.

Formas de interrupción frágil

El trabajo de hacer imágenes disidentes o que desacaten los mandatos de normatividad no sería, entonces, tanto el de la denuncia como el de imaginar espacios, construir una escena para esas realidades inexistentes que no tienen imagen. En este sentido, la pregunta que no deja de resonar es cómo inscribir materialmente lo que no tiene espacio en la realidad. ¿Cómo intentar que nuestras imágenes no sean absortas por los medios oficiales que producen narrativas de experiencias que parecen vacías? ¿Cómo pensar el aparecer que no se remita a un fondo profundo que determine su pulsación material y temporal? ¿Cómo abrir otras gramáticas de la propia cultura?

Devenir que a veces adopta la forma de susurro, otras de un grito, cuestionamientos al virtuosismo técnico como condición necesaria del arte, método plástico. Sobre todo gestos que ostentan su potencia porque no se sabe las declinaciones que pueden adoptar. Un borde que desborda los modos propios de actuar, acciones siempre precarias que se juegan golpe a golpe.

La fuerza con la que se imponen las imágenes en la actualidad y nuestras escasas herramientas para orientarnos en ellas hace que ya no sirvan las formas de nuestros poemas. Es necesario experimentar modos de ir tras las pequeñas verdades sin apariencia.

La imagen es principalmente un trabajo, una puesta en relación, un proceso de articulación, la introducción de un visible en el campo de la experiencia que modifica el régimen de visibilidad. Por tanto, no se trataría de «[…] escarbar imágenes para que la verdad aparezca, sino moverlas para que otras figuras se compongan y descompongan con ellas»[136]. Aquello que ya Walter Benjamin anunciaba: el arte como práctica que desafíe la propia lógica y las formas representativas convencionales.

De ahí que la tentativa por comprender las imágenes desde su performatividad sea la de buscar sus márgenes de indeterminación. Lo cual, paradójicamente, no tiene que ver con lo que las imágenes nos hacen hacer. Se trata de dejar de intentar orientar sus sentidos. Como sostenía Gilles Deleuze, crear es «separar una imagen de todos los clichés, volviéndola contra ellos»[137].

El problema de una poética consiste en producir pasajes, en recuperar accidentes insólitos, en componer intersecciones más que representaciones inmóviles. Producir imágenes es asumir el riesgo de esbozar los contornos de una pérdida, elegir contra la muerte sin ahuyentarla[138].

Muchas veces no se cesa de reproducir imágenes romantizadas del pasado que siguen oscureciendo el presente. ¿Cómo yuxtaponer entonces otros marcos de comprensión, que abran otras verdades sobre lo que es? Un«es» sismográfico que se pregunta, más bien, qué tipos de creencias están siendo elaboradas, cuestionadas o revisadas.

Componer otras formas de poder, relacionar lo que no tiene relación, ejerciendo en común la potencia que se comparte. Hay que hacer relatos, hay que hacer imágenes, y hay que creer en esos relatos, hacer como si fuesen verdaderos.

¿Qué capacidad se abre con las imágenes? ¿Qué posibilidades abre que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen? La capacidad de alterar los repartos de la luz que asignan unos lugares de exclusión, anonimato o estereotipo a unas determinadas formas de vida y que ponen brillo sobre otras.

Antes que denunciar el poder de la imagen y buscar protegernos de él, el interés está en la historia de ese poder, allí donde se abra otra energía imaginante.

Asumimos como prácticas de vanguardias unas prácticas que eran vanguardistas hace al menos 40 años. No es que me interese particularmente cómo el arte y el pensamiento puedan adelantarse a su tiempo, mi interés es más modesto y no por ello menos ambicioso: atender a nuestro presente. No lo digo solo como una labor para otros. Subvertir las formas tiene mucho que ver con prácticas de subversión cotidiana, con experimentar con lo que tenemos a la mano, incluso en los modos en los que exponemos el pensamiento. En las presentaciones públicas que desarrollo en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona, he intentado hacer figura con esta militancia por deshabituarnos a los protocolos de presentación, gestos mínimos, insuficientes pero de incalculable resonancia. Torcer el dispositivo de proyección, experimentar con las texturas en donde se fijan las imágenes, siempre porosas y nunca superficies planas, cuadradas, enfocadas, fijas, vacías, esperando para ser impactadas por una saturación de brillos y sombras.

Cada cual en su oficio, en sus formas de hacer, puede cambiar los ropajes que ya han adquirido la forma de su propia piel, como diría Fernando Pessoa. Pienso en el caso del trabajo de Tiziana Panizza, su intento por contestar cierta tradición del cine documental que pareciera haber marcado un canon de cómo hacer cine social.

Un modo de hacer cine, el de Panizza, que lo entiendo como una exploración de modos de construir una memoria, una historia, un recuerdo. Pienso, especialmente, en Cartas visuales, una trilogía entre los años 2005 y 2012, compuesta por Dear Nonna (2005), Remitente (2008) y Al final: la última carta (2012).

Dear Nonna es una carta de una mujer que se encuentra viviendo en Londres y que intenta recuperar un rito familiar: una nieta le envía una carta a su abuela que está en Chile. Se trata de una carta visual en la que le muestra su casa, su hija, su vida, lo que ven sus ojos, lo que sienten sus pies. Imágenes cotidianas de una niña bailando, de tardes en el parque con amigos, de detalles de decoración en un estrecho departamento en Londres, bordes del río, recuerdos, fragmentos, memorias. Un ensayo visual de cómo se recuerda. Una reflexión acerca de cómo se compone ese yo de la memoria, jugando con el inglés memory. Nuestra subjetividad, lo que somos está hecho de nuestra memoria. ¿Cómo es ese «me» de una sociedad chilena que se ha vaciado en olvido?, imágenes que desde el parpadeo, desde la desaceleración, intenta resistirse a la luz excesiva que quiere eliminar todas nuestras apariciones, forgett.

El segundo corto, Remitente, es un filme cargado de imágenes oníricas y de luces que eclipsan vidas. El régimen de representación es, por excelencia, no tanto el del exceso de apariciones, sino el exceso de desapariciones. Como dice Tiziana, «olvido debe ser ceguera, exceso de ruido y de luz» (min 6,52). A partir de fragmentos, de películas familiares, va tejiendo puntada a puntada una trama que evidencia la fragilidad de la memoria, de un país que ha hecho del olvido su forma de sobrevivencia.

Escenas hechas de operaciones y desplazamientos, de ironías, ruidos e interrupciones. Espacios sonoros, mezclas de paisajes que desde una geología de afectos van abriendo el odio a olvidar. Ya no las grandes historias, sino una suerte de lateralidad, geografías de sonidos que ya no existen, de las casas que había aquí antes de estos edificios que no nos dejan ver la cordillera. Farmacias instaladas en cada esquina. Farmacias que en teoría quitan el dolor de cabeza.

«Tenemos todo para su enfermo», nos anuncia un cartel publicitario que reviene insistente como un zancudo en una noche de verano. Una fórmula a la que le está prohibido apagarse para recordarnos activamente que podemos estar tranquilas aunque la angustia nos asfixie en una ciudad que no nos deja respirar.

Al final es el último corto de la trilogía, es una carta hacia el futuro. Recordar este momento como manera de resistir al olvido, las capas que sedimentan nuestro ahora. Imágenes que duelen de un Santiago que quiere convertirse en Los Ángeles o Nueva York. En una carta escrita a su hijo, que le tocó nacer en un tiempo sin memoria. Se oye el eco de Henri Bergson cuando Panizza se pregunta: ¿es que un tiempo sin memoria es un tiempo?

El trabajo de Tiziana no es desde el imperativo del hay que ver. Explorando materiales y haciéndolos dialogar va introduciendo no la idea de un ojo que mira, sino de costuras erráticas que invitan a imaginar juntas. Posición que no oculta su gesto político. Experimentación narrativa que ensaya y fracasa, en donde los sentidos se deslizan constantemente. Diría que el cine de Panizza renuncia a entender la acción política como una toma de conciencia. No se trata de aquel arte-denuncia que debe hacer visibles los conflictos. Casi sin darnos cuenta levanta un andamiaje, nudos, que hacen relampaguear otras imágenes no solo de la impotencia de los débiles bajo el encadenamiento incontestable del capitalismo, sino de sus grietas, de sus restos, allí donde la ciudad se sostiene más allá del cemento.

Pienso que en estas formas de interrupción frágil es donde se puede trabajar la sublevación de las formas.

Alterar los repartos de la luz, fijar otros puntos de luz –y, por consecuencia, también de sombras–. Entre imágenes creadas por cualquiera, procesos de documentación espontánea que compone imaginarios comunes. Por supuesto que es un común conflictivo, pero que abre la posibilidad de decir una situación, de cambios minúsculos y decisivos en la apariencia de los rostros, de los objetos, de los cuerpos.

Frente a la historia de los hechos, pequeños testimonios de vida ordinaria, portadores de memoria, por el solo hecho de no haberse ocupado más que de su presente.

Prácticas que transformen el pensamiento en una realidad a nivel del suelo. Un

trabajo en la ausencia de presente para abrir otro tiempo. No un tiempo excepcional, glorioso o mesiánico, sino de fracturas como lo son los ejercicios en los que se subjetiva el tiempo que no tenemos. Es un tiempo mínimo: el del ocio, de la mirada, de sentir los eucaliptus en invierno, el tiempo de secar los cabellos al sol, el tiempo de sentir la textura de las cáscaras de naranja en los bolsillos, el tiempo de la fiesta, del aburrimiento. Como nos recuerda Rancière, aquel decir maravilloso de Mallarmé puede que ya no sea la hora de los grandes naufragios, sino de la sirena discreta.

Agradecimientos

Este texto recoge la investigación que Valentín Roma me invitó a desarrollar desde hace tres años en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona. Este libro no habría sido posible sin este espacio de pensamiento, por eso le agradezco ver antes que yo las resonancias que estas reflexiones podían tener al hacer su propio camino. Por ello, las palabras siempre serán débiles formas para expresarle mi agradecimiento.

Todo mi agradecimiento también a Metales Pesados, en especial a Paula, por confiar en esta escritura, pero más ampliamente por el valioso trabajo que realizan, por entregarse más allá de los mandatos del mercado y los imperativos de la academia a confiar en lo que el pensamiento está haciendo.

Esta investigación se propuso siempre como un deseo de fricción de pensar entre imágenes, con lo que este escrito sin duda se ha configurado en múltiples discusiones, tensiones, creaciones y experimentaciones, muy especialmente las producidas en el Laboratorio Contravisiones, por quienes profeso una gran admiración y afecto: Marta Dahó, Pilar Monsell, Ivan Pintor y Felipe Oyarzún.

Agradezco también especialmente al Départamet de Philosophie de la Université Paris 8, a la UFR Lettres et Langues de la Université de Tours, Institut für Spanische Sprache und Literatur de la Universität Bern, a l'Ecole Nationale Supérieur d'Architecture de Paris, al Máster de Periodismo Literario de la Universitat Autònoma de Barcelona y al Máster de Investigación en Arte y Diseño de EINA, al grado de Artes y de Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya, por poder discutir algunas de las hipótesis iniciales de este libro.

En toda escritura sus pliegues son incalculables. Gracias a todas las asistentes y quienes siguen los seminarios en La Virreina, por la comunidad que hemos ido tejiendo para intentar pensar otros destinos para las imágenes, pero sobre todo por multiplicar los sentidos. Así como a mis estudiantes y a las compañeras y compañeros de múltiples seminarios y discusiones.

A Gerard Vilar y Jèssica Jaques por toda su generosidad y lo que he aprendido de ellos.

A Emmanuel Alloa por haberme animado desde hace tiempo a esta escritura, por los diálogos y discusiones, pero sobre todo por los momentos compartidos, un grand merci. Gracias también a Pau Alsina, Pol Capdevila, Katryn Evinson, Ivan Flores, Max Hidalgo, María García por pensar juntas y por compartir esta inquietud por lo negativo. A Jordi Oliveras por su trabajo en Indigestió y en Nativa, esa forma sin forma, para que lo improbable aparezca.

Este ensayo contiene también el agradecimiento inestimable a Jacques Rancière, el diálogo tanto con su obra como con él han bouleversé completamente mi manera de experimentar el pensamiento.

A mi familia de Valparaíso que es mi mar y de Barcelona que es la infraestructura que me sostiene y me recuerda cada mañana que la vida se teje en la erótica de los detalles. Gracias, Antonio, por ser compañero siempre.

La redacción de este libro ha sido posible gracias a la beca per a la recerca i la innovació en els àmbits de les arts visuals, del nous sectors creatius, de les arts escèniques, de la música i del pensament de L'Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC), de la Generalitat de Catalunya, que me ha permitido poder reunir las investigaciones desarrolladas y darles la forma de escritura.

[1] Boris Vian, «El amor es ciego», El Lobo hombre, Editorial Tusquets, Barcelona, [1949] 1987. Este párrafo reproduce, parcialmente alterado, el análisis que hace Tiqqun de Vian en La Hipótesis cibernética, Antonio Machado Libros S.A., Madrid, [2001] 2015, p. 174.

[2] Guy Debord, La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia, [1967] 1999, p. 25. Un primer desarrollo de estas reflexiones en Andrea Soto Calderón, «Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière», Daimon Revista Internacional de Filosofía, Nº 79, 2020, pp. 21-35.

[3] Ibid., p. 28.

[4] Ibid., p. 33.

[5] Giorgio Agamben, Medios sin fin. Notas sobre la política, Pre-Textos, Valencia, [1996] 2001, p. 75.

[6] Aunque también expreso mi disentimiento con aquellos teóricos y teóricas que afirman que todo es flujo, como si no existiera la historia y la negatividad.

[7] Seminario Andrea Soto Calderón junto a Jacques Rancière en La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, disponible en línea: http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/politica-del-sentido-litigios-de-la-imagen-y-el-lenguaje-1-version-doblada-al-castellano; véase también «Las imágenes como relación, Jacques Rancière en diálogo con Andrea Soto», en Editorial Concreta [en línea], 2020; Jacques Rancière, «Crítica de la crítica de la sociedad del espectáculo», en Pensar desde la izquierda. Mapa de un pensamiento crítico en tiempos de crisis, Madrid, Errata Naturae, 2012, pp. 379-397; «¿Sociedad del espectáculo o sociedad del cartel?», en Momentos políticos, Clave Intelectual, Buenos Aires, [2009] 2011.

[8] Jacques Rancière se refiere a la película They Died with Their Boots (1941) de Raoul Walsh.

[9] El concepto ha sido ampliamente trabajado por Emmanuel Alloa, también se encuentran desarrollos posteriores de este concepto en Byung-Chul Han en La sociedad de la transparencia, Herder, Barcelona, [2012] 2013.

[10] Michel Foucault, La imposible prisión: Debate con Michel Foucault: Jacques Leonard - El historiador y el filósofo / Michel Foucault - El polvo y la nube - Mesa redonda. Anagrama, Barcelona, [1976] 1982.

[11] Nelly Richard, «La crítica entre lo artístico y lo cultural», en Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea, MACBA, Barcelona, 2008; Marina Garcés, Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos, disponible en http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es, 2006.

[12] Cf. Diego Sztulwark, La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, pp. 66-71.

[13] Alain Badiou, «The Critique of Critique: Critical Theory as a New Access to the Real», en dingpolitik.wordpress.com, 2014.

[14] Immanuel Kant, Opus postumum, Anthropos, Barcelona, [1963] 1991.

[15] Véase Walter Benjamin, El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, Península, Barcelona, [1917] 1988; «La técnica del crítico en trece tesis», Dirección única, Alfaguara, Madrid, [1928] 2002.

[16] Walter Benjamin, Tentativas sobre Brecht, Taurus, Madrid, [1972] 1975, p. 119.

[17] Desde luego este mínimo esbozo está lejos de pretender dar cuenta de las amplias y complejas reflexiones de Benjamin en relación a la crítica, las que no pueden ser leídas sin un análisis cuidado de su concepto de «redención». En este caso, el propósito es el de indicar un punto de inflexión que impedirá cualquier intento regular por fijar una significación al concepto de crítica.

[18] Cf. Mauro Benente, «Ideología y crítica en Michel Foucault. La cuestión del sujeto», Revista Praxis Filosófica Nueva serie, No. 40, enero-junio, 2015, pp. 183-206; ver también en: «Una presentación de Michel Foucault por Maurice Florence (Michel Foucault)», Cuadernos (sept-dic. 1990), 24-26.

[19] Mauro Benente, «Crítica, cuidado de sí y empresario de sí. Resistencia y gobierno en Michel Foucault», revista Co-herencia, vol. 14, Nº 26, enero-junio, 2017, pp. 151-176.

[20] Judith Butler, «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault»,

Transversal - eipcp multilingual webjournal, 2002.

[21] Jean-François Lyotard, El entusiasmo, Gedisa, Barcelona, [1986] 2009.

[22] Gerard Vilar, Jean-François Lyotard: Estètica i Polìtica, Gedisa, Barcelona, 2019, p. 51.

[23] Véase Gilles Deleuze, «¿Qué es un acto de creación?», conferencia dictada en la fundación FEMIS, ١٩٨٧; «Para acabar de una vez con el juicio», en Crítica y clínica, Anagrama, Barcelona, [1993] 1997.

[24] Mark Fisher, Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?, Caja Negra, Buenos Aires, [2009] 2016.

[25] Patrick Vauday, La invención de lo visible, Letranomáda, Buenos Aires, [2008] 2009, p. 33.

[26] Jacques Derrida, La diseminación, Espiral, Madrid, [1969] 1975, p. 102.

[27] Ibid., p. 102.

[28] Cf. Bernard Stiegler, Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología, Avarigani, Madrid, [2010] 2015.

[29] Ibid., p. 103.

[30] Bernard Stiegler, Nadia Cortés, «Escritura y Fármacon», Escritura e imagen, vol. 9, 2013, p. 328.

[31] Jacques Derrida, La diseminación, op. cit., pp. 189-191.

[32] Ibid., p. 257.

[33] Bernard Stiegler, Nadia Cortés, «Escritura y Fármacon», op. cit., p. 331.

[34] Para delinear otra comprensión de la relación remito a las fecundas reflexiones que ha elaborado Gilbert Simondon en torno a la ontología de la relación no sobre términos individuados, sino en el proceso mismo de su configuración.

[35] Desde luego las reflexiones de Stiegler son inseparables de sus reflexiones de la técnica como retención terciaria. Considero que cualquier análisis de los

funcionamientos de las imágenes no puede obviar esta dimensión, aunque en este escrito no sea la intensidad que nos orienta.

[36] Bernard Stiegler, «Quebrar reglas de las máquinas», Clarín, Revista Ñ, 4 de marzo de 2015.

[37] Amador Fernández-Savater, «Ausentarse: la crisis de la atención en las sociedades contemporáneas», eldiario.es, 12 de abril de 2019.

[38] Veáse en Angélique del Rey, Miguel Benasayag, Elogio del conflicto, Tierradenadie, Madrid, [2007] 2012.

[39] Theodor Adorno, Dialéctica negativa, Akal, Madrid, [1966] 1970, p. 41.

[40] Hito Steyerl, Los condenados de la pantalla, Caja Negra, Buenos Aires, [2012] 2016, p. 33.

[41] Walter Benjamin, Angelous novus, Edhasa, Barcelona, [1939] 1971, pp. 79-80.

[42] Hito Steyerl, Los condenados de la pantalla, op. cit., p. 48.

[43] Jacques Derrida, «Envío», La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora, Paidós, Barcelona, [1980] 1997.

[44] Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», Sendas perdidas, Losada, Buenos Aires, [1938] 1979, p. 81.

[45] Jacques Derrida, «Envío», op. cit., p. 7.

[46] Ibid., p. 14.

[47] Jacques Rancière, El espectador emancipado, Ellago Ediciones, Pontevedra, [2008] 2010, p. 57.

[48] Didi-Huberman, La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg, Abada Editores, Madrid, [2002] 2009, p. 247.

[49] Su reflexión se inscribe en una crítica más amplia a la propuesta iconológica de Panofsky, como aproximación metodológica a la obra de arte, porque el

conjunto del aparato iconológico tiende a homogenizar las imágenes a una idea. En ese sentido, es una operación de idealización como es el caso de la «forma simbólica», que corresponde al tercer nivel de la aproximación iconológica. Para Didi-Huberman, el esquematismo trascendental de Kant constituiría la estructura subyacente del proyecto panofskyano.

[50] Desde luego la noción de esquema en Kant no puede reducirse a la de síntesis, sino que tiene que ver con intentar aprender el movimiento de la unidad a través de la diversidad y, por tanto, de la condición de posibilidad de toda producción de imagen. Para un desarrollo más amplio véase Jean-Luc Nancy, «Esquema-imagen-danza», en Georges Didi-Huberman, Imágenes, historia, pensamiento, Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, Jordi Massó (coords.), Antropos, 2017, p. 246.

[51] Maurice Merleau-Ponty, El ojo y el espíritu, Paidós, Barcelona, [1964] 1986, p. 23.

[52] Georges Didi-Huberman, Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte, Cendeac, Murcia, [1990] 2010, p. 189.

[53] Ibid., p. 188.

[54] Cf. Sigmund Freud, La interpretación de los sueños, Akal, Madrid, [1899] 2013, p. 242.

[55] Georges Didi-Huberman, Ante la imagen, op. cit., p. 198.

[56] Coloquio después de la proyección con la participación de Lucrecia Martel, moderado por Sonia García López, profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, realizado el 7 de enero de 2018.

[57] Georges Didi-Huberman, Ante la imagen, op. cit., p. 198.

[58] Marguerite Duras; Jean-Luc Godard, Godard/Duras. Dialogues, Post-éditions/Centre Pompidou, París, 2014, p. 19.

[59] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Obras, I.2, Abada Editores, Madrid, [1936] 2008.

[60] Walter Benjamin, El autor como productor, Taurus, Madrid, [1935] 1975.

[61] Paul Valéry, Piezas sobre arte, Antonio Machado, Madrid, [1934] 2005.

[62] Gilbert Simondon, El modo de existencia de los objetos técnicos, Prometeo, Buenos Aires, [1958] 2008, p. 31.

[63] Dieter Mersch, Medientheorien zur Einführung, Junius Verlag GmbH, Hamburgo, 2016, citado desde la versión en francés Théorie des médias - Une introduction, Les Presses du Réel, Dijon, 2018, p. 73.

[64] Werner Hamacher, «Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx», en M. Sprinker (ed.), Ghostly Demarcation: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx. Verso, Nueva York, 1999, pp. 168-212, citado en Mauro Senatore (ed.), Performatives after deconstruction, Bloomsbury, Londres, 2013, p. 13.

[65] Jean Wirth, Qu'est-ce qu'une image?, Droz, Ginebra, 2013, p. 86.

[66] Ibid., p. 87.

[67] Ibid., p. 88.

[68] Como ha analizado ampliamente Erika Fischer-Lichte, Estética de lo performativo, Abada, Madrid, 2004.

[69] Patrick Vauday, La invención de lo visible, op. cit., p. 19.

[70] Jacques Rancière, «Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance», en Politics & Co-Immunity Thinking – Resisting – Reading the Political Giessen, 12 de noviembre de 2010, www.dance-politics.de www.thinking-resistance.de

[71] Rudolf von Laban, Modern Educational Dance, MacDonald and Evans, Londres, 1948, citado en Jacques Rancière, «Doing or Not Doing», op. cit.

[72] Jacques Rancière, «El momento de la danza», Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política, Shangrila, Santander, 2018, p. 72.

[73] Jacques Rancière, «El momento de la danza», op. cit., p. 83.

[74] Jean-François Lyotard, Discurso, Figura, Gustavo Gili, Barcelona, [1971]

1979, p. 36.

[75] Jean-François Lyotard, Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Manantial, Buenos Aires, [1988] 1999, p. 107.

[76] Louis Althusser, Para un materialismo aleatorio, Arena Libros, S.L., Madrid, [1986] 2002.

[77] Ibidem.

[78] Louis Althusser, Sur la philosophie, Gallimard, París, 1994, p. 32.

[79] Louis Althusser, Para un materialismo aleatorio, op. cit., p. 66.

[80] Pedro Fernández, «Regreso al «campo de batalla», Para un materialismo aleatorio, op. cit., p. 105.

[81] Catherine Malabou, La plasticidad en espera, Palinodia, Santiago de Chile, 2010, p. 8.

[82] El concepto pertenece a L. Althusser.

[83] Walter Benjamin, Imágenes que piensan, Abada Editores, Madrid, [1972] 2012, p. 141.

[84] Horst Bredekamp, Teoría del acto icónico, Akal, Madrid, [2015] 2017, p. 36.

[85] Para un estado de la cuestión en castellano sugiero el libro de Ana García Varas (ed.) Filosofía de la imagen, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

[86] Aunque difiere en la desactivación del arte que hace Lacan, a su juicio, Lacan retoma el problema para ocultarlo. Véase en Horst Bredekamp, Teoría del acto icónico, op. cit., p. 32.

[87] Jacques Lacan, establecido por Jacques Alain Miller, El seminario, Libro XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Paidós, Buenos Aires, [1964] 1986, p. 103.

[88] Horst Bredekamp, Teoría del acto icónico, op. cit., p. 38.

[89] Horst Bredekamp, Teoría del acto icónico, op. cit., p. 225.

[90] Ludger Schwarte, Notate für eine künftige Kunst, Merve Verlag, Berlín, 2016, citado desde la versión en francés, Notes pour un art futur, Les presses du réel, Dijon, 2019, p. 106.

[91] Ibid., p. 113.

[92] Jacques Rancière, Adnen Jdey, La méthode de la scène, Lignes, París, 2018, p. 14.

[93] Ibid., pp. 66-67.

[94] Catherine Malabou, La plasticidad en el atardecer de la escritura. Dialéctica, destrucción, deconstrucción, Ellago Ediciones, Castellón, [2014] 2008, p. 113.

[95] Jean-François Lyotard, Discurso, Figura, op. cit., p. 32.

[96] Catherine Malabou, La plasticidad en espera, op. cit., p. 7.

[97] Ibidem.

[98] Jean-François Lyotard, Discours, Figure, op. cit., p. 32.

[99] Catherine Malabou, La plasticidad en espera, op. cit., p. 73.

[100] Catherine Malabou, «La plasticité en souffrance», Société et Représentations, Nº 20, 2005, pp. 31-39.

[101] Notas no publicadas de Catherine Malabou, el concepto síntoma puede ser rastreado en extenso en la obra de Didi-Huberman, en particular en Ante la imagen, op. cit.

[102] Joana Masó, «Catherine Malabou: la plasticidad –o cómo cambiar de accidente y alteridad», en Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea. Laura Llevadot y Jordi Riba (coords.), Editorial UOC, Barcelona, 2012, p. 50.

[103] Catherine Malabou, La plasticidad en el atardecer de la escritura, op. cit., p. 29.

[104] Catherine Malabou, La plasticidad en espera, op. cit., p. 30.

[105] Ibid., p. 88.

[106] Catherine Malabou, «Dialéctica, deconstrucción, plasticidad». Entrevista realizada por Cristóbal Durán, Papel Maquina: revista de cultura, Palinodia, Santiago de Chile, 2010, p. 140.

[107] Ibidem.

[108] Gilles Deleuze, ¿Qué es un dispositivo?, Michel Foucault, filósofo, Gedisa, Barcelona, [1988] 2010, p. 159.

[109] Jacques Rancière, Las distancias del cine, Ellago Ediciones, Pontevedra, [2001] 2012, p. 20.

[110] Jacques Rancière, El espectador emancipado, Ellago Ediciones, Pontevedra, [2008] 2010, p. 100.

[111] Esta es la tesis que desarrolla Jacques Rancière, «Les incertitudes de la dialectique», Trafic, Nº 93, pp. 94-101. Un análisis más amplio que he realizado sobre este filme de H. Farocki, en Francisco Vega, Valerio Rocco (eds.), Estética del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière, Doble Ciencia, Santiago de Chile, 2018.

[112] Nicholas Mirzoeff, Una introducción a la cultura visual, Paidós, Barcelona, [1999] 2003, p. 68. Habría que referir también las reflexiones de Jonathan Crary, Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX, Cendeac, [1990] 2008; Daniel Arrase, Histoires de peintures, Denoël, París, 2012; Daniel Arrase, On n’y voit rien, Folio, París, 2003, o las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui del Principio Potosí Reverso, como también las reflexiones de Emmanuel Alloa, próximas a ser publicadas, que fue quien reactivó mi interés en esta problemática.

[113] Nicholas Mirzoeff, Una introducción a la cultura visual, op. cit., p. 79.

[114] Michel Foucault, Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI, Buenos Aires, [1975] 1976, p. 139.

[115] Hito Steyerl, Los condenados de la pantalla, op. cit., p. 17.

[116] Ibid., p. 11.

[117] Jacques Derrida, La diseminación, op. cit., p. 442.

[118] Cf. Vilém Flusser, Filosofía de la fotografía, Síntesis, Madrid, [1983] 2001.

[119] Dieter Mersch, Théorie des médias, op. cit., p. 269.

[120] Lotte Arndt, «Une image que l'on puisse habiter», MAY, Quarterly Journal, Nº 19, 2018.

[121] Vilém Flusser, «On Progress», Artforum International, Nueva York, vol. 30, Nº 10, 1992, pp. 22-23.

[122] Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Paidós, Buenos Aires, [1982] 1986, p. 64.

[123] Gilles Deleuze, ¿Qué es un dispositivo?, op. cit., p. 160.

[124] Gaston Bachelard, El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia, Fondo de Cultura Económica, México, [1942] 2012, p. 33.

[125] Jean-Louis Déotte, ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière, Metales Pesados, Santiago de Chile, [2007] 2012.

[126] Hannah Arendt, La promesa de la política, Paidós, Barcelona, [1993] 2005, p. 19.

[127] Ibid., p. 14.

[128] Ibidem.

[129] Judith Butler, Athena Athanasiou, Desposesión. Lo performativo en lo político, Eterna Cadencia, Buenos Aires, [2013] 2017.

[130] Jacques Rancière; Andrea Soto Calderón, Le travail des images, Les presses du réel, Dijon, 2019, p. 46.

[131] Jacques Rancière, La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Eterna Cadencia, Buenos Aires, [1998] 2009, pp. 71-72.

[132] Dice Rancière: «Toda policía daña una igualdad, es el daño de una distribución, daño sobre un nombre que es siempre el de cualquiera». Añade: «Diremos entonces que lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño». Jacques Rancière, Breves viajes al país del pueblo, Nueva Visión, Buenos Aires, [1990] 2007, p. 18.

[133] Jean-Louis, Déotte, Qué es un aparato estético?, op. cit., p. 105.

[134] Jacques Rancière, El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan, Nueva Visión, Buenos Aires, [2012] 2014, p. 87.

[135] Walter Benjamin, Sobre la facultad mimética, Obras, Libro II/vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2010, p. 213.

[136] Jacques Rancière, La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero, Tinta Limón, Buenos Aires, [1981] 2010, p. 37.

[137] Gilles Deleuze, La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1, Paidós, Buenos Aires, [1983] 2005, p. 293 (traducción parcialmente modificada).

[138] Cf. Sophie de Mijolla-Mellor, Le Choix de la sublimation, PUF, París, 2009, pp. 58-68.